



# DISSONANCE, MALAISE ET VIOLENCE POST- INDÉPENDANCE DANS LA LITTÉRATURE AFRICAINNE ANGLOPHONE : DU DÉSENCHANTEMENT À LA DÉCHÉANCE ?

Etsè Awitor

## ► To cite this version:

Etsè Awitor. DISSONANCE, MALAISE ET VIOLENCE POST- INDÉPENDANCE DANS LA LITTÉRATURE AFRICAINE ANGLOPHONE : DU DÉSENCHANTEMENT À LA DÉCHÉANCE ?. Littératures. Université François-Rabelais, Tours, 2015. Français. NNT : . tel-01257392

**HAL Id: tel-01257392**

**<https://hal.science/tel-01257392>**

Submitted on 16 Jan 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# UNIVERSITÉ FRANÇOIS-RABELAIS DE TOURS

**ÉCOLE DOCTORALE « Sciences de l'Homme et de la Société »**

**Interactions Culturelles et Discursives (ICD)**

**THÈSE** présentée par :

**Etsè AWITOR**

soutenue le : 02 octobre 2015

**pour obtenir le grade de : Docteur de l'université François-Rabelais de Tours**

Discipline/S spécialité : Langues, Littératures et Cultures des Mondes  
Anglophones

**DISSONANCE, MALAISE ET VIOLENCE POST-  
INDÉPENDANCE DANS LA LITTÉRATURE  
AFRICAINNE ANGLOPHONE :  
DU DÉSENCHANTEMENT À LA DÉCHÉANCE ?**

**THÈSE dirigée par :**

**Monsieur WHYTE Philip**

PR, université François – Rabelais de Tours

**RAPPORTEURS :**

**Madame JONDOT Jacqueline**

PR, université Toulouse 2

**Monsieur LEBDAI Benaouda**

PR, université du Maine

**JURY :**

**Monsieur CINGAL Guillaume**

MCF, université François – Rabelais de Tours

**Madame JONDOT Jacqueline**

PR, université Toulouse 2

**Monsieur LEBDAI Benaouda**

PR, université du Maine

**Monsieur WHYTE Philip**

PR, université François – Rabelais de Tours

*For centuries now our history in Africa has been an avalanche of problems. We've staggered from disaster to catastrophe, enduring the destruction [...], the scattering of millions ranging the continent in search of refuge, the waste of humanity in the slave trade organized by Arabs, Europeans and myopic, crumb-hungry Africans ready to destroy this land for their unthinking profit.*

Ayi Kwei Armah, *Osiris Rising*.

A tous ceux qui sont piétinés dans le monde,  
A tous ceux qui ne verront jamais leurs rêves se réaliser quoi  
qu'ils fassent,  
A tous ceux qui sont tombés du « côté obscur » de la vie malgré  
eux,  
A tous ceux qui croient que l'Homme doit être au centre de nos  
préoccupations.

A toi, ma mère,  
A la mémoire de Carrie B. Wilson.

# Remerciements

*Soyons reconnaissants aux personnes qui nous donnent du bonheur ;  
elles sont les charmants jardiniers par qui nos âmes sont fleuries.*

Marcel Proust

Au terme de ce travail de recherche, j'aimerais remercier tous ceux qui, de près ou de loin, spirituellement, moralement et matériellement ont contribué à la réussite de ce projet.

Mes sincères remerciements vont à Monsieur le Professeur Philip Whyte, mon directeur de recherche, sans qui ce projet n'aurait pas vu le jour. Je vous remercie de m'avoir fait confiance en acceptant de vous embarquer dans cette aventure humaine de plusieurs années.

Je remercie également tous les membres du jury d'avoir accepté d'examiner ce travail qui, j'espère, n'est que le début d'une grande aventure humaine et intellectuelle.

Mes remerciements vont également à madame Camille Comiti qui a vu naître ce projet de recherche. Je te remercie pour la relecture, les appréciations et les encouragements. Merci pour ton indéfectible amitié. Merci aussi pour ton humour et ta leçon de courage devant les épreuves de la vie. Je remercie également mon frère Oscar K. Awitor pour le soutien et la relecture de la version finale de cette thèse.

A toi Marie-Claude, merci pour ta patience durant toutes ces années de travail de solitaire.

Je n'oublie pas mes collègues, qu'ils trouvent ici mes remerciements.

Je remercie tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, ont influé positivement sur la réalisation de cette thèse. Qu'ils trouvent au fil de ces pages, le résultat de leurs actes.

Je remercie Dieu pour son amour et ses bienfaits.

## Résumé

À travers l'analyse de la vie des protagonistes, le malaise et le dysfonctionnement socio-politique, économique et culturel des post-indépendances, cette étude met en exergue les différentes formes de violences dans les romans suivants : *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, *Fragments* d'Ayi Kwei Armah, *Kill Me Quick*, *Going Down River Road*, *The Cockroach Dance* et *The Big Chiefs* de Meja Mwangi et *Dangerous Love* de Ben Okri. La thématique de la désillusion s'incruste comme un leitmotiv dans tous ces romans. L'omniprésence de la désillusion permet de montrer le caractère violent de la perte des illusions. L'émergence des régimes dictatoriaux après l'indépendance dans plusieurs pays africains où la corruption, le clientélisme et l'affairisme sont érigés en mode de gouvernement entraînent une dissonance profonde et un malaise sans précédent. Si ces violences puisent, d'une part, leur origine dans la déstructuration de la vie sociopolitique, économique et culturelle causée par la colonisation, elles sont dues, d'autre part, aux dysfonctionnements de la société post-indépendante. Elles se traduisent par une crise identitaire, l'érosion des valeurs morales, l'aliénation, la perte de repères et l'adoration des biens matériels. Ce faisant, on assiste à une violence sociale incarnée par l'exclusion d'un pan de la société qui est emprisonné dans un marécage de misère et à la merci des riches. Aussi, les femmes sont dépeintes comme des victimes à double titre : victimes à la fois des conditions sociopolitiques et économiques exécrables du pays, ainsi que de l'oppression de la société patriarcale, de la dictature de la phallocratie. Ces violences, ces dissonances et la tyrannie du pouvoir atteignent leur sommet dans un pays imaginaire, vraisemblablement le Rwanda, où la cruauté des massacres et l'absurdité de l'idéologie de l'*Hutu Power* appelant au génocide des Tutsi dépassent l'entendement humain.

**Mots-clés : Dissonance, malaise, violence, désenchantement, génocide, corruption, colonisation, post-indépendance, Ghana, Nigeria, Kenya, Rwanda.**

## Résumé en anglais

Through the analysis of the daily life of the protagonists, the socio-political, economic and cultural post-independence dissonance and malaise, this study spotlights the different forms of violence as portrayed in Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, *Fragments*, Meja Mwangi's *Kill Me Quick*, *Going Down River Road*, *The Cockroach Dance*, *The Big Chiefs* and Ben Okri's *Dangerous Love*. The theme of post-independence disillusionment is pervasive in all these novels. The omnipresence of this disenchantment enables to point out the violence which is inherent in the loss of illusion. The dictatorial regimes which emerge in many African states, after independence, lead to a great and deep dissonance and unprecedented malaise: corruption, embezzlement and nepotism become the norms of ruling. If this violence finds its roots, on the one hand, in the violent socio-political, economic and cultural disorganisation of traditional African society by colonisation, it is also, on the other hand, due to post-independence disjuncture and bitterness. Loss identity, alienation, decay of moral values and the adoration of material things are the epitome of the permeating violence which gnaws the whole society. Hence, a great majority of people – imprisoned in a swamp of misery and poverty and at the mercy of the riches – is socially excluded. Moreover, women/girls are portrayed as victims not only from socio-political and economic abhorrent conditions, but also from patriarchy oppression. Tyranny of power, dissonance and violence have plunged an imaginary country, probably Rwanda, into an extreme violence where the cruelty of the massacres and the absurdity of *Hutu Power's* ideology exhorting Hutu people to exterminate the Tutsi are beyond all understanding.

**Keywords:** Dissonance, discomfort, violence, disillusionment, genocide, corruption, colonisation, post-independence, Ghana, Nigeria, Kenya, Rwanda.

# Table des matières

Remerciements .....	3
Résumé .....	4
Résumé en anglais .....	5
<b>Table des matières .....</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE .....</b>	<b>9</b>
<b>Contexte historique et socio-politique .....</b>	<b>9</b>
<b>Première partie.....</b>	<b>40</b>
<b>LE CRÉPUSCULE .....</b>	<b>40</b>
<b>DES INDÉPENDANCES.....</b>	<b>40</b>
Introduction .....	41
<b>CHAPITRE I .....</b>	<b>43</b>
<b>LES RÉALITÉS POST-INDÉPENDANCES :.....</b>	<b>43</b>
<b>DU RÊVE AU CAUCHEMAR .....</b>	<b>43</b>
1.1 Corruption et matérialisme : <i>The Beautiful Ones</i> et <i>Fragments</i> .....	46
1.1.1 L'âge d'or n'est pas pour demain.....	47
1.1.2 La fragmentation des valeurs .....	69
1.2 Des rêves violés : la perte des illusions .....	92
1.2.1 Trahison et manque de vision des dirigeants .....	93
1.2.2 Pessimisme, résignation et cynisme .....	100
<b>CHAPITRE II.....</b>	<b>109</b>
<b>À LA RECHERCHE D'UNE IDENTITÉ : L'ALIÉNATION .....</b>	<b>109</b>
2.1 Solitude et marginalisation : aliénation subie.....	110
2.2 « The White Ghost » : aliénation mimétique .....	115
2.3. A la croisée des chemins : Le « Been-to » ou le Messie déchu ?.....	122
Conclusion : Première partie .....	127
<b>Deuxième partie.....</b>	<b>130</b>
<b>VIOLENCES ET VILLES AFRICAINES .....</b>	<b>130</b>
Introduction .....	131
<b>CHAPITRE I .....</b>	<b>134</b>
<b>« VILLE CRUELLE » : LUEUR ET LEURRE.....</b>	<b>134</b>

1.1 « La ballade des perdus » ou la descente aux enfers : « <i>Kill Me Quick</i> » .....	136
1.2 Radioscopie d'un dysfonctionnement .....	158
<b>CHAPITRE II.....</b>	<b>164</b>
<b>LA DICTATURE DES NOUVEAUX RICHES .....</b>	<b>164</b>
2.1 Les « faceless ones » de la postcolonie kenyane : <i>Going Down River Road</i> et <i>The Cockraoach Dance</i> .....	165
2.1.1 « The Tramp of the Damned » .....	166
2.1.2 Les Anonymes de « Dacca House » .....	187
2.1.3 Dusman, « The awakener ? » : la prise de conscience et la révolte de Dusman ...	201
2.2 Milieu urbain et déstructuration sociale .....	211
2.2.1 Violence et dépossession de soi .....	213
2.2.2 Briser le cycle de la résignation .....	221
Conclusion : Deuxième partie .....	229
<b>Troisième partie.....</b>	<b>237</b>
<b>À L'OMBRE DE LA TYRANNIE .....</b>	<b>237</b>
Introduction .....	238
<b>CHAPITRE I .....</b>	<b>241</b>
<b>VIOLENCES INSIDIEUSES .....</b>	<b>241</b>
1.1 « La dictature de couilles » : la phallocratie.....	242
1.1.1 Mariage forcé .....	243
1.1.2 Complicité des « fesses coutumières » : la gynécocratie .....	247
1.1.3 Violences conjugales.....	251
1.1.4 La déchirure du tissu familial : le cas de la famille d'Omovo .....	268
1.2 La peinture de l'indigence humaine .....	274
1.3 Violences en héritage .....	291
<b>CHAPITRE II.....</b>	<b>298</b>
<b>VIOLENCES EXTRÊMES.....</b>	<b>298</b>
2.1.1 Dictature et pouvoir absolu : la « République bananière » .....	304
2.1.2 L'inévitable bain de sang .....	320
2.2 « Daylight Darkness »: la folie meurtrière .....	325
2.2.1 « La solution finale » : l'indicible horreur .....	326
2.2.2 Traumatisme et désordres post-traumatiques .....	348



Conclusion : Troisième partie .....	353
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE .....</b>	<b>361</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>376</b>
<b>Annexes .....</b>	<b>413</b>
<b>Index .....</b>	<b>420</b>
Résumé .....	427
Résumé en anglais .....	428

# **INTRODUCTION GÉNÉRALE**

## **Contexte historique et socio-politique**

Il n'y a pas dans le monde un pauvre type lynché,  
un pauvre homme torturé, en qui je ne sois assassiné et humilié.

Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient*.

Dans les années soixante quand la plupart des pays africains accédaient à l'indépendance, les gens pensaient que l'Afrique allait définitivement tourner la page sombre de son passé faite de l'esclavage, de l'exploitation et de la colonisation. En effet, le temps était venu de mettre fin à des siècles d'aliénation, d'acculturation et de déni de culture et de civilisation du continent africain de la part des occidentaux. Georg W. Hegel ne disait-il pas à propos de l'Afrique que « [...] aussi loin que remonte l'histoire, [l'Afrique] est restée fermée, sans lien avec le reste du monde ; c'est le pays de l'or, replié sur lui-même, le pays de l'enfance, qui, au-delà du jour de l'histoire consciente, est enveloppé dans la couleur noire de la nuit » ? (1965, p. 247). Dans son « discours sur l'Afrique » prononcé le dimanche 18 mai 1879, lors de la commémoration de l'abolition de l'esclavage, Victor Hugo affirme que « l'Afrique n'a pas d'histoire. Une sorte de légende vaste et obscure l'enveloppe » (1800-1926, p. 125) où règne la « barbarie » et la « sauvagerie » (p. 126). Toujours selon Victor Hugo, l'Afrique est « ce bloc de sable et de cendre, ce monceau inerte et passif qui, depuis six mille ans, fait obstacle à la marche universelle » (p. 125). Dans le même ordre d'idées, Hugh Trevor-Roper en 1963 à la télévision britannique déclarait : « perhaps in the future, there will be some African history [...]. But, at present, there is none; there is only the history of Europeans in Africa. The rest is darkness...and darkness is not a subject of history » (1963, p. 871). On pourrait multiplier les exemples de cette aberration devant l'Histoire, et ce n'est pas Nicolas Sarkozy qui dirait le contraire<sup>1</sup> quand il déclarait récemment (dans son discours prononcé à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar en juillet 2007) que :

Le drame de l'Afrique, c'est que l'homme africain n'est pas assez rentré dans l'histoire. [...]  
Le problème de l'Afrique, c'est de cesser de toujours répéter, de toujours ressasser, de se libérer du mythe de l'éternel retour, c'est de prendre conscience que l'âge d'or qu'elle ne cesse de regretter, ne reviendra pas pour la raison qu'il n'a jamais existé. Le problème de l'Afrique, c'est qu'elle vit trop le présent dans la nostalgie du paradis perdu de l'enfance (AFRIK, page consultée le 09 mai 2011).

---

<sup>1</sup> Pour répondre au vieux discours colonial de l'« Afrique sans Histoires » encore vivace chez des néo-colonisateurs, certains historiens ont jugé bon de rappeler l'Histoire de ce continent suite au discours de Dakar de Nicolas Sarkozy. Ainsi des livres comme *L'Afrique de Sarkozy : un déni de l'Histoire*, 2008 (Jean-Pierre Chrétien, Jean-François Bayart, Pierre Boilley, Achille Mbembe, et Ibrahima Thioub) ; *Petit précis de remise à niveau sur l'histoire africaine à l'usage de Sarkozy* (2008) sous la direction d'Adame Ba Konare ont vu le jour.

Dès lors, il ne serait pas superflu de rappeler que l'Afrique, dans son Histoire, a été la cible de plusieurs intrusions qui ont sérieusement bouleversé et miné son organisation sociale, politique, culturelle et économique. D'abord confrontée à des guerres tribales ou à des guerres de conquête de la part des différents empereurs et des rois où les captifs étaient considérés comme des esclaves, l'Afrique fut victime de ce qu'on peut appeler la « traite intra africaine ». Ensuite, après la découverte des côtes ouest africaines par l'explorateur portugais Vasco de Gama à la fin du XV<sup>ème</sup> siècle, le continent devint l'objet de toutes les convoitises. Des comptoirs esclavagistes furent implantés et la traite des Noirs qui a suivi et qui a duré plus de trois siècles (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>ème</sup> siècle) aurait fait, selon Olivier Petre-Grenouilleau, plus de 11 millions de victimes. Les traites « orientales » (650-1920) auraient également fait plus de 17 millions de victimes. Donc, on estime à environ 28 millions le nombre de victimes des traites des Noirs (Petre-Grenouilleau, 2004, pp. 376-377). Cependant, le nombre des victimes des différentes traites des Noirs est difficile à estimer.

Après l'abolition de la traite négrière et la déclaration universelle des Droits de l'Homme, les puissances esclavagistes lors de la conférence de Berlin (du 15 novembre 1884 au 27 février 1885) décidèrent de partager le « gâteau africain » sans tenir compte des réalités et des spécificités de ces peuples. C'est ainsi que des frontières arbitraires furent créées, des tribus et des ethnies divisées entre plusieurs États. Cette « entreprise » qui prit le nom de colonialisme ou colonisation avait pour but, selon ses entrepreneurs, d'apporter la lumière « au cœur des ténèbres » : en un mot sauver les « barbares » de la damnation. Cette « mission humanitaire », cette « mission civilisatrice »<sup>2</sup> qui, selon Victor Hugo, doit « rendre la vieille Afrique maniable à la civilisation » (1800-1926, p. 128) n'avait pas d'autres buts non avoués que l'exploitation de l'homme par l'homme, de l'homme noir par l'homme blanc, le pillage des ressources naturelles dont la métropole a besoin pour son développement industriel, l'aliénation (dans tous les sens du terme) du colonisé et son « agenouillement ».

Par conséquent, il conviendrait de souligner que la colonisation, selon Aimé Césaire (1955), n'est « ni évangélisation ni entreprise philanthropique, ni volonté de reculer les frontières de l'ignorance, de la maladie, de la tyrannie, ni élargissement de Dieu, ni extension du Droit » (p. 8) mais plutôt,

---

<sup>2</sup> Selon un discours prononcé à la Chambre des députés le 28 juillet 1885, Jules Ferry affirme : « [...] les races supérieures ont un [...] devoir de civiliser les races inférieures » (Consulté le 25/05/11).

un geste décisif [...] de l'aventurier et du pirate, de l'épicier en grand et de l'armateur, du chercheur d'or et du marchand, de l'appétit et de la force, avec, derrière, l'ombre portée, maléfique, d'une forme de civilisation qui, à un moment de son histoire, se constate obligée, de façon interne, d'étendre à l'échelle mondiale la concurrence de ses économies antagonistes (Césaire, 1955, pp. 8-9).

Pour atteindre leurs objectifs, ces colonisateurs, ces « chercheurs d'or » et ces « marchands », pour reprendre les termes d'Aimé Césaire, n'ont jamais reculé devant aucun artifice et stratagème pour faire main basse sur la richesse du continent. Tous les moyens sont mis en œuvre allant de la déshumanisation, de l'humiliation, de la torture, des travaux forcés, de l'asservissement à la dénégation de l'être ou la négation du colonisé en tant qu'être humain. Si ces violences inouïes sont monnaie courante au temps de la traite des Noirs et lors de la colonisation, c'est que le colonisateur et l'esclavagiste ne trouvent pas en « ses » colonisés ou esclaves un être humain mais un Autre qui n'est pas semblable à eux. L'Autre qui « fait obstacle à la marche universelle », l'Autre qui « n'est pas assez rentré dans l'histoire », l'Autre qui n'est ni égal ni semblable à soi est une « chose », un « animal », un « barbare », un « infidèle », un « sauvage » ou un « primitif » qu'on peut et qu'on doit posséder et domestiquer c'est-à-dire coloniser, christianiser et civiliser.

La réification ou l'animalité du Noir lui enlève tout droit humain et le relègue à un degré inférieur de l'homme blanc. Ainsi, toutes les exactions inhumaines et dégradantes sont commises à l'égard de cet être « inférieur » qui peut même servir de cobaye. Nous prenons seulement pour exemple, le roman de Placide Nzala-Backa, *Le Tipoye doré* (1975) où le romancier nous fait vivre une scène effroyable : « Dans ce coin de brousse, loin de la Presse et de la Radio, il [le commandant] s'initie à scalper les Noirs, d'abord par nécessité urgente, puis par amusement et aussi par curiosité pour vérifier où finissaient le courage et la résistance de ces macaques » (p. 47). Dès lors, une relation Dominant /dominé, Maître/esclave, Colon/colonisé ou Supérieur/inférieur s'est installée entre les exploiters et les exploités, les oppresseurs et les opprimés. On comprend aisément le caractère violent, atroce et cruel des contacts – faits à coups de baïonnettes, de canons, d'abâtardissement et de déracinement – entre l'Occident et l'Afrique.

Face à ces injustices – déni des droits les plus élémentaires, dénigrement systématique du colonisé par tous les moyens (images négatives véhiculées par les voyageurs et les écrivains européens à propos de l'Afrique) – les voix se sont levées soit pour affirmer

l'identité, la culture et la dignité de l'homme noir, revendiquer la fierté d'être nègre soit pour condamner les effets pervers de la traite négrière et de la colonisation. Les intellectuels africains et surtout ceux de la diaspora, à travers leur plume, ont été à l'avant-garde des revendications des droits de leurs peuples et la réhabilitation de l'homme noir. En France, Léopold Sedar Senghor (1906-2001), Léon Gontran Damas (1912-1978) et Aimé Césaire (1913-2008) ont fondé en septembre 1934 la revue *L'Étudiant noir*<sup>3</sup> et lancèrent dans la foulée le mouvement de la Négritude. Mais il faudra attendre la fin de la Seconde Guerre Mondiale pour voir ce mouvement de la Négritude s'imposer comme un mouvement littéraire et socio-politique.

Les objectifs de la Négritude étaient, entre autres, la lutte pour l'émancipation et la reconnaissance des valeurs culturelles des peuples d'Afrique et des minorités noires d'Amérique, d'Asie et d'Océanie, et la lutte pour la décolonisation. Pour Léopold Sedar Senghor (1977), la Négritude est « *l'ensemble des valeurs de civilisation du monde noir, telles qu'elles s'expriment dans la vie et les œuvres des Noirs* » (p. 90) ou « *rien d'autre qu'une volonté d'être soi-même pour s'épanouir* » (p. 91). Aimé Césaire la définit comme « la simple reconnaissance du fait d'être noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de noir, de notre histoire et de notre culture » (p. 270). Ainsi, la Négritude se présente-elle comme un catalyseur qui a permis une prise de conscience et a joué un rôle non négligeable dans le processus d'émancipation des peuples noirs, de leurs aspirations à plus de liberté et à l'indépendance.

Il convient de rappeler que le mouvement de la Négritude et le nationalisme africain s'est beaucoup inspiré des mouvements des droits civiques aux États-Unis et du mouvement de la « Negro-Renaissance ». Des noms tels que Marcus Garvey (1887-1940), William Edward Du Bois (1868-1963), Langston Hughes (1902-1967), Claude McKay (1889-1948), Sterling Brown (1901-1989), Jean Toomer (1894-1967), Countee Cullen (1903-1946) et Alain Locke (1885-1954)<sup>4</sup> ont énormément influencé les intellectuels noirs. Léopold S. Senghor le

---

<sup>3</sup> Il faut signaler que d'autres revues telles que la *Revue du Monde Noir* et *Légitime Défense* furent aussi créées dans les années 30. La revue *Présence Africaine* verra le jour en 1947 et sera dirigée par Alioune Diop.

<sup>4</sup> Pour plus d'informations sur ce mouvement de la « Negro Renaissance » et ses poètes, consulter, par exemple, *Les poètes nègres des États-Unis*, 1963 (Jean Wagner) et *Les Noirs dans la civilisation américaine*, 1959 (Magaret Jus Butchett et Alain Locke).

reconnaît volontiers dans *Liberté III : négritude et civilisation de l'universel* (1977)<sup>5</sup> et à en croire Lilian Kesteloot, W. E. Du Bois serait véritablement « le père de la Négritude » (1978, p. 15). Dès 1890 William E. Du Bois ne célébrait-il pas déjà « son âme noire » en proclamant sa fierté d'être Nègre ? « Je suis nègre, et je me glorifie de ce nom ; je suis fier du sang noir qui coule dans mes veines » (cité par Kesteloot, 1978, p. 15). Ce qui relie tous ces mouvements noirs, c'est l'appartenance à la même race des opprimés, des discriminés, des exploités et des offensés. Ces mouvements ont aussi pour point commun la réhabilitation et l'affirmation de la dignité de l'homme noir. Il nous paraît important de rappeler le contexte sociopolitique fait de violence dans lequel est né la Négritude et de faire un parallèle avec les mouvements des droits civiques aux Etats-Unis. Plus de cinquante ans après les indépendances en Afrique, cinquante ans après la répression sanglante à Selma, force est de constater que les droits les plus élémentaires de l'Homme sont bafoués (chaque jour sur le continent) et que le racisme et la ségrégation perdurent dans le pays de Martin Luther King.

En conséquence, nous pouvons dire que c'est en réaction à ces brimades et à ce dénigrement que la littérature africaine ou le roman africain dit moderne est né. C'est une littérature de protestation et de réhabilitation : elle ne peut qu'être engagée et militante. En un mot, c'est la somme d'un cri de révolte et d'un sursaut d'orgueil (de la part des écrivains) que Jean-Paul Sartre, dans « Orphée noir », sa préface à *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (1948/1972) de Léopold Sedar Senghor, n'a pas oublié de rappeler : « Qu'est-ce donc que vous espériez, quand vous ôtiez le bâillon qui fermait ces bouches noires ? Qu'elles allaient entonner vos louanges ? Ces têtes que nos pères avaient courbées jusqu'à terre par la force, pensiez-vous, quand elles se relèveraient, lire l'adoration dans leurs yeux ? » (p. IX).

Chinua Achebe ne disait-il pas que c'est en réaction aux livres de Joseph Conrad (1857-1924) *Heart of Darkness* (1902) et de Joyce Cary (1888-1957) *Mister Johnson* (1939)

---

<sup>5</sup>« Notre mouvement, né à Paris, a été puissamment favorisé par le mouvement de la Niagara, la Negro-Renaissance, voire par le Garveyisme » ( p. 274). Plus loin, il affirme : « au Quartier Latin, dans les années 30, nous étions sensibles, par-dessus tout, aux idées et à l'action de la Negro-Renaissance, dont nous rencontrions à Paris, quelques-uns des représentants les plus dynamiques.[...] Pour moi, je lisais régulièrement *The Crisis et Opportunity*...mais aussi *The Journal of Negro History*...qui consacrait de nombreux articles à la connaissance de l'Afrique. [...] Ce sont ... le roman et surtout la poésie de la Negro-Renaissance qui nous ont influencés comme modèles » (p. 276).

qu'il a décidé d'écrire son roman *Things Fall Apart* (1958) ? Son objectif principal dans le roman : « was to give African readers a realistic depiction of their precolonial past, free of the distortion and stereotypes imposed in European accounts » (Booker, 1998, p. 65). Pour lui, l'Histoire de l'Afrique doit être racontée par les africains eux-mêmes. Pour ce faire, les romanciers africains n'ont pas hésité à dénoncer les maux qui gangrènent l'Afrique tout en célébrant les valeurs de l'Afrique traditionnelle. Par exemple, en Afrique francophone, Ferdinand Oyono dans *Le vieux nègre et la médaille* (1956) et *Une vie de boy* (1956), Mongo Beti dans *Le pauvre Christ de Bomba* (1956), Eza Boto dans *Ville cruelle* (1954) et Jean-Marie Adiaffi dans *La carte d'identité* (1980) dénoncent les travers de l'administration coloniale et l'hypocrisie des missionnaires. En Afrique anglophone, Chinua Achebe, dans ses deux premiers romans *Things Fall Apart* (1958) et *Arrow of God* (1964), présente l'effondrement de la culture et de la civilisation Igbo au contact de la colonisation. Cette même thématique (choc des cultures, colonisation, religion, tradition et modernisme) se trouve dans les romans du Kenyan Ngugi wa Thiong'o tels que *Weep not Child* (1964), *The River Between* (1965), *A Grain of Wheat* (1967) et/ou du Zimbabwéen Wilson Katiyo, *A Son of the Soil* (1976), du Tanzanien Gabriel Ruhumbika, *Village in Uhuru* (1969) ou encore de la Nigériane Buchi Emecheta, *The Rape of Shavi* (1983) pour ne citer que ces quelques exemples.<sup>6</sup>

Considérée comme le « miroir » de l'histoire africaine, la littérature africaine moderne a su donc dénoncer les travers de l'esclavage, des invasions religieuses, la colonisation et le bouleversement de l'équilibre socio-politique, culturel et économique du continent que ces ruptures ont entraîné. Ainsi, pour Chinua Achebe « le monde s'effondre » et Ngugi wa Thiong'o n'hésite pas à reconforter l'enfant qui pleure : « enfant, ne pleure pas ». Faisant justement le parallèle entre l'histoire africaine et la littérature, Lewis Nkosi rappelle que : « modern African literature as such can be said to have achieved its present status concomitantly with the maturation of the long struggle for political independence and the achievement of the modern state in Africa. [...] Modern African writing has its origins in the politics of the anti-colonial struggle and still bears the marks of that struggle » (1969, p. 1).

---

<sup>6</sup> Il faudrait signaler que dès les années vingt et trente existaient déjà des romans tels que *Batouala : véritable roman nègre* (1921) de René Maran, *Force-Bonté* (1926) de Bakary Diallo, *Karim, roman sénégalais* (1935) d'Ousmane Socé, *Doguicimi* (1938) de Paul Azoumé ou encore *Chaka* (1931) de Thomas Mofolo, *Mhudi* (1930) de Plaatje Solomon, *Song of the City* (1945) de Peter Abrahams.



Bien qu'ils ne fassent pas l'objet de notre étude, il serait judicieux de ne pas passer sous silence le rôle joué par la poésie et le théâtre dans la lutte pour l'émancipation, la liberté du continent noir et pour plus de justice sociale. Pour ce faire, nous ne citerons que quelques auteurs et œuvres les plus connues.

En poésie, nous pourrions citer les poètes de la négritude : Léopold Sedar Senghor, *Chants d'ombre* (1945), *Hosties noires* (1948), *Ethiopiennes* (1956), *Nocturnes* (1961), Léon Gontran Damas, *Pigments* (1937), *Graffiti* (1952), *Black-Label* (1956), *Névralgies* (1966), Aimé Césaire, *Le Cahier d'un retour au pays natal* (1939), *Les Armes miraculeuses* (1946), *Ferrements* (1960) et David Diop (1927-1960), *Coups de pilon* (1956). En Afrique anglophone, nous avons Christopher Okigbo (1932-1967)<sup>7</sup>, *Heavensgate*, (1962), *Limits*, (1964), Wole Soyinka, *Ogun Abibiman* (1976), John P. Clark, *Poems* (1962), *A Ride in the Tide* (1965) et Onwuchekwa Jemie Chinweizu, *Invocations and Admonitions* (1986).

En ce qui concerne le domaine théâtral, nous pourrions mentionner Wole Soyinka, *The Lion and the Jewel* (1963), *The Swamp-Dwellers* (1963), *The Trial of Brother Jero* (1963), *Jero's Metamorphosis* (1973), Ngugi wa Thiong'o *The Black Hermit* (1962), *This Time Tomorrow* (1970), *The Trial of Dedan Kimathi* (1976)) et Godfrey Kabwe, *Black Mamba* (1970). Le théâtre et la poésie ont ainsi apporté leur témoignage, leurs armes au profit de cette littérature de protestation. Signalons d'emblée qu'en Afrique francophone, la poésie a été à l'avant-garde des revendications et de la condamnation des exactions. Selon Aimé Césaire, (cité par Kesteloot, 1963), « [l]e maître-sentiment du poète nègre est un sentiment d'intolérance. Intolérance du réel parce que sordide, du monde parce qu'encagé, de la vie parce que détroussée au grand chemin du soleil. Et sur le fond lourd des angoisses, des indignations rentrées, des désespoirs longtemps tus » (p. 64).

Mais la prose romanesque est aujourd'hui le moyen privilégié des écrivains africains à cause de son aspect protéiforme et de « son aptitude à s'emparer de valeurs nouvelles liées aux mutations sociales » (Reuter, 2005/2011, p. 11), et *de facto* le plus répandu sur le continent africain. C'est ce qui nous a, dans une certaine mesure, guidé dans le choix du genre littéraire abordé dans cette recherche. Le roman apparaît donc comme « le genre de la *liberté*, qui échappe au carcan des règles anciennes et permet l'*innovation* formelle ou

---

<sup>7</sup> Engagé au côté des indépendantistes Biafrais, Christopher Okigbo est mort en août 1967 au cours des combats près de Nsukka, Nigeria.

thématique. [...] Il peut dire aussi bien l'*individu* (toute la littérature du Moi) que le social. Il peut encore accaparer l'idée de *progrès* par son engagement ou la critique sociale, par la production d'une vision du monde qu'il veut précise et exhaustive (le réalisme) puis scientifique (le naturalisme) » (Reuter, p. 11). Néanmoins, la poésie, le théâtre et la nouvelle retiendront notre attention car des références seront empruntées à ces deniers pour étayer et appuyer nos arguments.

Au-delà de ces dénonciations, comme nous l'avons déjà précisé plus haut, cette littérature a lutté en faveur de la décolonisation et ce n'est sans doute pas par hasard que des romanciers ont consigné dans leurs romans le déroulement des festivités devant marquer le jour mémorable de la proclamation de l'indépendance de leur pays. En même temps qu'ils proclament leur foi en l'avenir, un avenir fait d'espérance, de liberté et d'égalité, ils ne peuvent pas s'empêcher de nourrir quelques inquiétudes. Cette joie mitigée du romancier kenyan Ngugi wa Thiong'o, lors de la célébration de la fête de l'indépendance de son pays, est très perceptible dans son roman *A Grain of Wheat* (1967) :

Kenya regained her Uhuru from the British on 12 December 1963. A minute before midnight, lights were put out at the Nairobi stadium so that people from all over the country and the world who had gathered there for the midnight ceremony were swallowed by the darkness. In the dark, the Union Jack was quickly lowered. When next the lights came on the new Kenya flag was flying and fluttering, and waving, in the air. The Police band played the new National Anthem and the crowd cheered continuously when they saw the flag was black, and red and green. The cheering sounded like one intense cracking of many trees, falling on the thick mud in the stadium.

Everybody waited for something to happen. This waiting and the uncertainty that went with it... was a taut cord beneath the screams and the shouts and the laughter (1967, pp. 231-232).

De même, Alioum Fantouré, dans *Le Cercle des Tropiques* (1972/1980), évoque ce sentiment de fierté mêlé d'inquiétudes :

Bientôt nous entendîmes les bruits de motocyclettes, une voiture officielle, encadrée d'une vingtaine de motards, arrivait par l'avenue de la Liberté. Des murmures, des ovations, des applaudissements s'élevaient de la foule. [...] Nos cœurs se consumaient d'espérer au moment

où l'« indépendance » allait être déclarée. [...] Les journalistes, photographes, reporters et cinéastes de tous les pays avaient pris place. Les clics des appareils et les ronronnements des caméras s'entendaient à souligner l'importance du moment historique. [...] Au nom de son pays, de son gouvernement, du peuple qu'il représentait, il [le ministre de la Métropole] déclara « indépendant » le territoire des Marigots du Sud. Défiant la tradition, le nouveau président nous invita à répéter après lui : « Nous sommes libres, indépendants ! Vive notre République des Marigots du Sud ! » Comme cela se doit nous criions à gorge déployée. Nous étions indépendants, joyeux, optimistes, mais moi, je restais sur ma faim. J'étais déçu. [...] Le rêve m'avait pendant quelques instants éloigné des réalités (pp. 155-157).

Mais devant l'euphorie générale suscitée par la proclamation des indépendances, une dignité enfin retrouvée après plusieurs siècles d'humiliation, les inquiétudes n'ont plus raison d'être. Les pays indépendants ne seront-ils pas désormais gérés par leurs propres fils ou du moins en apparence ? Tous les espoirs ne sont-ils pas finalement permis ? Pour David Diop, le poète sénégalais, « [l]oin des vautours/Les jours seront de soie sur ses rires retrouvés/Les peuples chanteront les heures d'avenir/Et sur le seuil des cases /Fraternellement coulera le vin de palme de la Résurrection » (1973, p. 46). Et à Camara Laye de renchérir : « et la vie qui a été pour nous jadis un mélange de tristesse, d'absurdité et d'espoir était redevenue toute de joies et de rires » (1966, p. 230). Les réjouissances populaires et les foules en liesse dans les différentes capitales africaines témoignent de l'effervescence de la célébration des fêtes des indépendances. Aussi, « la population des Marigots du Sud était en liesse. Dans les rues il ne semblait y avoir ni pauvres ni riches, ni travailleurs, ni chômeurs, ni affamés. Hommes, femmes, enfants arboraient des habits indescriptiblement colorés. Ceux qui n'avaient rien de décent à se mettre avaient trouvé ce jour-là de bonnes âmes pour leur prêter des vêtements. Un miracle avait jailli de l'inconnu » (Fantouré, 1972/1980, pp. 153-154).

De même, les discours des différents chefs d'États sont empreints de sérénité, d'espoir, de fierté et de gratitude. Par exemple, Kwame Nkrumah, le premier président du Ghana, dans son discours prononcé lors de la célébration de l'indépendance déclarait : « at long last the battle has ended ! And thus Ghana, your beloved country, is free for ever ... We must realise that from now on we are no more a colonial but a free independent people. We are prepared to make it a nation that will be respected by any nation in the world » (Nkrumah, 1961, p. 105). De son côté, Nnamdi Azikiwe, le premier président du Nigeria indépendant, cité par Kilson et Cartey (1970), faisait de la liberté son cheval de bataille : « Freedom,

Freedom / Everywhere there will be freedom! / Freedom for you and freedom for me / Everywhere there will be freedom » (p. 166). Ce vent de liberté qui soufflait sur le continent était aussi le moment des bilans, de bonnes résolutions et de joie. Jomo Kenyatta du Kenya déclarait, lors de son allocution à la nation le jour de l'indépendance :

Our march to freedom has been long and difficult. [...] Today, we start on the great adventure of building the Kenya nation. [...] Today is rightly a day of great rejoicing. But it must also be a day of dedication. Freedom is a right, and without it, the dignity of man is violated. But freedom by itself is not enough. At home, we have a duty to ensure that all our citizens are delivered from the afflictions of poverty, ignorance and disease, otherwise freedom for many of our people will be neither complete nor meaningful (1968, pp. 211-212).

Mais très vite, le désenchantement, le désespoir et le cauchemar prennent le pas sur la vague d'espoir et d'espérance suscitée par les indépendances. Les différents gouvernements chargés de conduire les nouveaux pays indépendants vers la terre promise, le « Nouveau Jérusalem », se révèlent incapables d'accomplir les tâches de reconstruction qui leur ont été confiées. Les cas de corruption, de népotisme, de clientélisme, d'affairisme et d'abus de pouvoir sont devenus monnaie courante. L'échec devient palpable à tel point que les romanciers qui ont participé au processus d'émancipation et de lutte pour les indépendances se sentent trahis et abusés. De ce fait, ils ont pris leurs distances vis-à-vis de ces régimes. Ainsi, les anciens thèmes de colonisation, de racisme, de l'esclavage, d'affirmation des valeurs nègres et la glorification du passé traditionnel vont-ils laisser progressivement place à une dénonciation des nouvelles dérives et des maux qui accablent ces nouveaux pays indépendants. Cette question de Chinua Achebe marquée du sceau d'une nouvelle prise de conscience, et sa réponse qui ne souffre d'aucune ambiguïté résument le changement du discours des romanciers : « Should we keep at the old theme of racial injustice (sore as it is still) when new injustices have sprouted around us ? I think not » (1966, p. 138).

Ainsi, à la fin des années soixante, le romancier ghanéen Ayi Kwei Armah, dans son roman au titre évocateur « l'âge d'or n'est pas pour demain » évoque-t-il le sort d'une société en perte de vitesse. Dans ce même ordre d'idées, Chinua Achebe décrit une société nigériane minée par le « malaise » et à la merci des « démagogue(s) ». Pour Wole Soyinka, c'est « une saison d'anomie » qui, selon Williams Sassine, est le reflet des « indépendan-tristes ». La faillite, la dégénérescence et la dislocation des États mis en place après les indépendances

étaient épinglées par plusieurs écrivains parmi lesquels on peut citer Wole Soyinka, *The Interpreters* (1965), *Season of Anomy* (1973), Chinua Achebe, *No Longer at Ease* (1960), Timothy Aluko, *Chief Hounorable the Minister* (1970), Kofi Awoonor, *This Earth, My Brother* (1977), Gabriel Okara, *The Voice* (1964), Ayi Kwei Armah, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1968), Meja Mwangi, *Kill Me Quick* (1973) Ahmadou Kourouma, *Les soleils des Indépendances* (1970), Sony Labou Tansi, *La Vie et demie* (1979), *L'État honteux* (1981), Alioum Fantouré, *Le Cercle des Tropiques* (1972) ou Tierno Monénembo, *Les Crapauds-brousse* (1979).

Comme un malheur n'arrive jamais seul, les coups d'État, les guerres interethniques et frontalières, les calamités naturelles, les sécheresses avec leur cortège de maux (famine, personnes déplacées, maladies....) vont précipiter ces pays dans une descente aux enfers comme le résume si bien le roman au titre évocateur du Tchadien Noël Nétonon Ndjekery, *La Descente aux enfers* (1984). La violence inouïe de ces sécheresses a inspiré le romancier zimbabwéen Charles Mungoshi, *Waiting for the Rain* (1975) ou encore le sénégalais Charles Cheikh Sow qui décrit dans *Cycle de sécheresse* (1983) des scènes apocalyptiques (puits taris, troupeaux mourants, paysages désertiques). Tous ces romans ont, d'une façon ou d'une autre, mis à nu l'iniquité, l'infamie et l'imposture néo-coloniales. Ces dénonciations virulentes sont les conséquences de la réalité chaotique de ces sociétés post-indépendantes où les promesses d'une société égalitaire et libre n'ont pas été tenues. Kwame Nkrumah, (cité par par Tettey et al., 2003), dans son message radiodiffusé la veille de Noël en 1957, promet à ses concitoyens une société égalitaire et *de facto* dévoile son programme de gouvernement :

My first objective is to abolish from Ghana poverty, ignorance and disease. We shall measure our progress by the improvement in health of our people; by the number of children in school and by the quality of their education; by the availability of water and electricity in our towns and villages; and by the happiness which our people take in being able to manage their own affairs. The welfare of our people is our chief pride, and it is by this that my government will ask to be judged (Tettey et al., p. 116).

Cependant, force est de constater que les nouveaux dirigeants, ces gouverneurs noirs des temps modernes, n'ont rien fait pour changer la situation de leurs peuples. Au lieu d'œuvrer pour une société égalitaire et pour le bien-être de chacun et de tous, cette nouvelle classe dirigeante perpétue les pratiques répréhensibles de leurs anciens maîtres et s'accapare

des richesses de leur pays. Donc, il devient clair que « les soleils des indépendances » n'ont été qu'un jeu de dupe : « [independence] seems to have brought neither peace nor prosperity to Africa. Instead, it has paradoxically borne witness to stagnation, elitism, and class domination, and to the intensifying structural dependence—economic, political, cultural, and ideological—of Africa upon the imperial Western powers » (Lazarus, 1990, p. 3). Roger Kurtz estime, quant à lui, que : « the emergence of a new indigenous political and economic elite did not decrease the misery of the masses or the gross social inequities that were institutionalized under the colonial system; in fact, social inequality seemed only to be increasing » (1998, p. 35).

Les indépendances, loin d'être une panacée pour le continent africain, ont vu naître une minorité, la classe bourgeoise qui se complaît dans l'insolence et l'opulence et qui détient le pouvoir économique et politique, et une majorité (les laissés-pour-compte de l'indépendance) qui croupit sous le poids d'une pauvreté et d'une misère les plus abjectes. Frantz Fanon, dans *Les Damnés de la terre*, avait déjà mis en garde le continent africain contre l'émergence d'une bourgeoisie nationale qui ne peut avoir d'autres objectifs que de remplacer les anciens maîtres et de « servir d'intermédiaire. [...] Il ne s'agit pas d'une vocation à transformer la nation, mais prosaïquement à servir de courroie de transmission à un capitalisme acculé au camouflage et qui se pare aujourd'hui du masque néo-colonialiste » (1961/2002, pp. 148-149). Ainsi, pour Frantz Fanon, il est absolument vital de s'opposer à la formation d'une bourgeoisie nationale et une caste de privilégiés. René Dumont, dans son livre prophétique *L'Afrique noire est mal partie* (1962), a soulevé les dangers qui guettent les nouveaux pays indépendants à savoir la corruption, l'exploitation d'une classe par une autre, l'instabilité politique et le diktat des multinationales étrangères. En bref, René Dumont s'inspirant des problèmes des régimes nouvellement indépendants de l'Amérique du Sud a tiré la sonnette d'alarme sur ce que les économistes ont appelé « les maladies infantiles de l'indépendance ».

En outre, lors de la lutte pour les indépendances, les leaders politiques n'avaient pas une vision claire de la politique qu'ils entendaient mener une fois la victoire acquise. Ainsi pour Neil Lazarus, « the general rhetoric of anticolonialism was reductive. It implied that there was only one struggle to be waged, and it was a negative one: a struggle *against* colonialism, not a struggle *for* anything specific » (1990, p. 5, en italique dans le livre). Le slogan du parti de Kwame Nkrumah, Convention People's Party (C.P.P.) – « Seek ye first the

political kingdom and all things will be added into it » (Boahen et Webster, 1967, p. 325) – n’était-il pas fondé d’abord sur l’indépendance politique? De même, « la balkanisation » des États africains au moment des indépendances, la récurrence des conflits frontaliers et la confrontation violente des différentes idéologies ont fait voler en éclat le semblant de l’unité africaine.

Mais avant de continuer, il nous semble important de nous arrêter un instant pour situer les deux premières décennies qui ont suivi les indépendances africaines dans son contexte géopolitique et international. En effet, les années 60 et 70 ont été une période de grands bouleversements socio-économiques, culturels et politiques dans le monde entier : la guerre froide battait son plein et les deux blocs (capitalistes et communistes) se livraient une guerre sans merci pour étendre leur hégémonie. Ces décennies rimaient avec assassinats, massacres, coups d’État et guerres civiles ou tribales.

En Afrique, par exemple, on assiste au massacre de Sharpeville (Afrique du Sud)<sup>8</sup>, à l’assassinat de Patrice Lumumba au Zaïre (actuelle République Démocratique du Congo – RDC) en 1961, à l’assassinat du premier Président du Togo, Sylvanus Olympio, dans un coup d’état militaire en 1963. Les guerres de sécession – Biafra (1967-1970), Katanga (en ex-Zaïre, actuel R.D.C. ) de 1960 à 1964 – ensanglantent le continent. De même, les guerres de libération (1961-1973) des colonies portugaises d’Afrique (Angola, Guinée Bissau, le Mozambique et le Cap-Vert) sèment la désolation.

Aux États-Unis, le président John F. Kennedy a été assassiné le 22 novembre 1963 et les leaders des mouvements des droits civiques ont été tués : Malcolm X (1965) et Martin Luther King (1968). En Bolivie, Ernesto Che Guevara a été exécuté en 1967, et le premier choc pétrolier de 1973 plomba l’économie mondiale avec l’envolée du prix du baril.

Dans ce contexte international et local troublé, les dirigeants des nouveaux pays indépendants avaient-ils les mains libres pour appliquer leurs politiques ? Avaient-ils les moyens de leurs politiques ? Les conditions dans lesquelles s’étaient déroulées les

---

<sup>8</sup> Le 21 mars 1960, la police réprime dans le sang une manifestation des Noirs qui protestent contre des pass (des documents d’identité imposés par le régime d’apartheid aux Noirs pour mieux les contrôler et limiter leurs déplacements).

décolonisations ne portaient-elles pas en elles-mêmes les symptômes de ses échecs ? Une seconde décolonisation ou indépendance n'est-elle pas nécessaire ?

Après trois décennies d'une gestion calamiteuse des pays africains par les « Pères fondateurs », ces guides suprêmes bien éclairés, qui confondent très vite leurs poches avec les trésors publics, le constat est sans appel : faillite des États dans tous les domaines. Avec l'effondrement du mur de Berlin – où le continent ne constitue plus un enjeu stratégique entre les deux blocs – et le vent de l'Est qui a soufflé sur l'Afrique, les années 90 auraient pu être un nouveau départ, un nouvel espoir. Mais une fois encore, ce sera un rendez-vous manqué devant l'Histoire.

En effet, avec la libéralisation de l'espace politique, l'avènement du multipartisme et la convocation des conférences nationales souveraines, dans plusieurs pays africains, pour laver le linge sale en famille, le temps était venu de doter ces pays de nouvelles institutions garantissant la démocratie, la liberté d'expression et le respect des droits de l'Homme. Mais comme les génies maléfiques des forêts africaines et les démons du tribalisme n'étaient pas loin, on assiste au retour des violences politiques basées sur des appartenances religieuses et ethniques. Les leaders politiques n'hésitent pas à déterrer la hache de guerre tribale et plonger de nouveau le continent dans la désolation et le chaos. On se souvient de la guerre civile qui a ravagé dans les années 90 et 2000 le Libéria, Djibouti, la Sierra Leone, le Soudan, la Somalie, la République Démocratique du Congo (ex-Zaïre), le Congo-Brazaville, ou des violences post-électorales au Togo, au Kenya et au Nigeria sans oublier le génocide rwandais, l'un des plus meurtriers de ces vingt dernières années sur le continent noir.

La violence des scènes insoutenables et apocalyptiques qui ont émaillé tous ces conflits n'a pas échappé aux romanciers et certains, par « devoir de mémoire », sont partis au Rwanda pour ensuite écrire leur roman. En un mot, l'histoire tragique de ce continent ne cesse de nourrir les réflexions et les écrits de ces écrivains. Par exemple, Ahmadou Kourouma, dans *Allah n'est pas obligé* (2000), dénonce la manipulation et les souffrances dont ont été victimes des milliers d'enfants lors des guerres civiles du Libéria et de la Sierra Leone. Emmanuel Dongala, quant à lui, raconte dans *Johnny chien méchant* (2002) la guerre ethnique qui a ravagé le Congo-Brazzaville opposant le Sud contre le Nord. Les romans de Tierno Monénembo, *L'aîné des orphelins* (2000), de Boubacar Boris Diop, *Murambi : le livre des ossements* (2000), de Meja Mwangi, *The Big Chiefs* (2007) ou de Véronique Tadjo, *L'ombre d'Imana: voyages au bout du Rwanda* (2000) ont pour cadre le génocide rwandais. La



romancière nigériane Chimamanda Adichie Ngozi n'hésite pas à revisiter la guerre du Biafra (1967-1970) dans son roman *Half of a Yellow Sun* (2006) ou encore Ben Okri, dans *Dangerous Love* (1996) fait remonter les séquelles de cette guerre tout en condamnant les violences politiques qui émaillent les campagnes électorales dans *The Famished Road* (1991). Wole Soyinka, dans *The Open Sore of a Continent* (1996) et Helon Habila dans *Waiting for an Angel* (2002) dénoncent la brutalité ignominieuse du régime du dictateur Sani Abacha.

Avant de terminer ce panorama – qui n'est pas un inventaire exhaustif – sur la littérature africaine, il serait important de parler de la littérature africaine d'expression portugaise. A en croire Jacques Chevrier, la littérature africaine d'expression portugaise a été influencée par l'idéologie de la Négritude car selon lui, cette idéologie a trouvé « un écho à Lisbonne parmi les étudiants et intellectuels lusophones » (1990, p. 15). Mais la victoire des nationalistes africains dans les colonies portugaises va plonger ces pays dans des guerres civiles interminables. Les thèmes de revendications (lutte pour l'indépendance, et de justice sociale après les indépendances), et la thématique de la guerre sont omniprésents dans cette littérature. Quelques auteurs tels les poètes Viriato Da Cruz, *Poemas* (1961), Antonio Jacinto, *Poèmes* (1961), Agostinho Neto (1922-1979), *Sagrada esperança* (1974) ou les romanciers Castro Soromenho, *Terra morta* (1949) Luis Bernado Honwana, *Nos matamos o cao-tinhoso* (1967), Pepetela, *o desejo de kianda* (1995) ou Manuel Dos Santos Lima – qui dénonce l'oppression coloniale portugaise dans *As Sementes da Liberdade* (1965), (Les semences de la Liberté), l'absolutisme et la mégalomanie des nouveaux dirigeants dans *Os Anoes e os Mendigos* (1984) (Les Nains et les mendiants) – sont cités à titre indicatif.<sup>9</sup>

Ce canevas historique nous semble nécessaire à la compréhension de la dynamique de ces littératures qui se nourrissent de leur environnement socio-politique, économique et culturel. Ce n'est en aucun cas une étude comparative entre ces littératures africaines (littérature africaine anglophone, francophone ou lusophone). Cependant, on ne peut pas continuer à cloisonner ces littératures dans leurs zones ou aires géographiques : les thèmes de dysfonctionnement, malaise et violence, pauvreté et désenchantement sont présents dans

---

<sup>9</sup>Pour plus d'informations sur cette littérature, voir, par exemple, *Les littératures africaines de langue portugaise* (ouvrage collectif) Acte du colloque International. Paris 28, 29, 30 Novembre, 1 Décembre 1984. Les articles, « Panorama des littératures africaines d'expression portugaise » de Christian Valbert (1982) et « Manuel dos Santos Lima : Une littérature – témoignage » de Françoise Bidault (2001). Voir aussi le dossier « Littératures de l'Angola, du Mozambique et du Cap Vert » dans l'*ELA (Etudes Littéraires Africaines)*. (Dossier réunis par Maria-Benedita Basto, 2014).

toutes ces littératures. Parlant justement du point commun entre ces littératures, Jacques Chevrier estime que « la littérature africaine moderne, qu'elle soit francophone, anglophone ou lusophone, manifeste en effet dès son émergence une sensibilité particulièrement aiguë à toute une série de situations engendrées par la colonisation » (2005, p. 261). Abordant dans le même sens et reprenant une citation de Jean-Paul Sartre, Lilyan Kesteloot écrit : « Quelle soit écrite en français en anglais, en espagnol ou en portugais, la littérature négro-africaine exprime d'abord un cri, celui de l'homme 'insulté, asservi, qui se redresse, ramasse le mot nègre qu'on lui a jeté comme une pierre et se revendique comme noir en face du blanc, dans sa fierté' » (1978, quatrième de couverture).

De même, ce contexte socio-politique et historique nous a permis de constater que l'histoire de l'Afrique est dominée par plusieurs cataclysmes qui ont façonné la vie sur ce continent. Et sans tomber dans un déterminisme puéril et facile, on pourrait dire que la littérature africaine a suivi les transformations et les évolutions du continent. Ainsi note-t-on des coupures dans la thématique, dans l'idéologie, et des innovations dans le ton, dans la stratégie narrative et dans l'intrigue de ces textes. Ces coupures et ces innovations qui, disons-le, sont dictées par l'environnement dans lequel évolue l'écrivain, témoignent du changement de positionnement de ce dernier. Il nous communique, à travers son écrit (le choix de ses thèmes, procédés narratifs...), sa vision des choses et le langage de son état d'âme. C'est aussi le point de vue de Georges Ngal qui estime que

ces ruptures sont étroitement liées à la conjonction historique dont elles sont une sorte de miroir. Les discontinuités ou ruptures historiques, en effet, éclairent les ruptures constatées au plan de la création. [...] L'esthétique du grotesque, de la bouffonnerie, apparue dans le roman de la décennie quatre-vingt n'est compréhensible que comme dénonciation des dictatures ubuesques. Le lien avec l'évolution des sociétés africaines est visible. La rupture observée n'est rien d'autre que la conscience lucide des écrivains de leur rapport spécifique au langage à une période donnée. Le terme de rupture désigne alors coupure épistémologique (1994, p. 9).

Ce faisant, le chaos ambiant qui règne au lendemain des indépendances dans plusieurs pays africains va forger les textes des auteurs – Ayi Kwei Armah, Meja Mwangi et Ben Okri – qui constituent notre corpus.

On entend par chaos, le dysfonctionnement des institutions et de la société, la corruption érigée en mode de gouvernement, l'affairisme des classes dirigeantes, la tyrannie

des Présidents à vie, l'arrivisme politique, la perte de repères, la stratification de la société, la misère et la violence. Ainsi, ce climat délétère et pernicieux qui témoigne du délabrement du tissu socio-économique et l'effondrement des valeurs morales occupe une place de choix dans les textes de ces romanciers. Ces nouvelles réalités, espaces et temps, ne peuvent « s'exprimer que suivant des modalités nouvelles de violence verbale, de tonalité pessimiste et de dissimulation souvent garante de la sécurité des auteurs. Ce dernier moyen implique l'adoption de nouvelles techniques narratives telles que le symbolisme [...] ou l'invention [...] » (Dabla, 1986, p. 237). En outre, ces textes sont caractérisés par la facétie, le grotesque, l'obscénité, la scatologie, le burlesque et l'ubuesque et ces auteurs n'hésitent plus à se débarrasser de l'hypocrisie des bonnes mœurs, à transgresser les tabous et à appeler les choses par leur nom. Sony Labou Tansi, dans la préface intitulée « avertissement » de son roman *L'État honteux* (1981), fait savoir clairement qu'il n'utilisera pas la langue de bois : « J'écris, ou je crie, un peu pour forcer le monde à venir au monde. Je n'aurai donc jamais votre honte d'appeler les choses par leur nom. J'estime que le monde dit moderne est un scandale et une honte, je ne dis que cette chose-là en plusieurs « maux ». [...] L'État honteux c'est le résumé en quelques « maux » de la situation honteuse où l'humanité s'est engagée ».

*Les Soleils des Indépendances* (1968) d'Ahmadou Kourouma et *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1968) d'Ayi Kwei Armah semblent être le point de départ de la dénonciation de cet « état honteux » de la société postcoloniale africaine et une transformation de l'approche romanesque africaine. Parlant justement du romancier ghanéen Ayi Kwei Armah, Lilyan Kesteloot le présente comme le précurseur de certains romanciers francophones tels que Boubakar Boris Diop, Tierno Monénembo ou Laurent Owondo et l'un des premiers à avoir dénoncé l'absurde de la condition africaine instaurée au lendemain des indépendances (1992, p. 504). C'est justement « l'absurde de la condition » postcoloniale qui est faite de dissonance (dysfonctionnement), de malaise et de violence qui retiendra notre attention dans cette thèse. Mais au préalable, il nous paraît judicieux de définir les contours de ces trois termes à savoir dissonance, malaise et violence. Quel rapport pourrait-on établir entre ces trois termes ? Existe-t-il un lien de causalité entre eux ? Si oui, comment se manifeste-il dans notre corpus ?

Le terme de dissonance ou dysfonctionnement, tel que nous l'entendons ici, est l'ensemble des phénomènes inhérents à la désorganisation de la société : ceci se traduit concrètement par l'effondrement des structures étatiques, le non-respect des règles

élémentaires des droits de l'Homme, le déclin des valeurs morales, la perte de repères, les inégalités sociales, la pauvreté, le chômage, l'exclusion et l'évolution des protagonistes, des personnages dans un monde absurde et ubuesque. Ce délabrement du tissu social où la majorité du commun des mortels ne sait plus à quel saint se vouer entraîne un malaise général – angoisse, inquiétude, mal-être, souffrance, tristesse, embarras et gêne – qui se manifeste à travers différents portraits de personnages que les écrivains dépeignent dans leurs œuvres. Ces personnages sont présentés comme des individus qui nagent entre deux eaux ou à contre-courant à l'issue incertaine, des individus déboussolés et démunis qui se lancent à corps perdu dans une quête sans espoir où la vie semble être un éternel recommencement, des individus qui évoluent dans un espace scabreux et hostile dominé par la peur et la violence et des individus – voués à l'impuissance et à l'échec – qui ne peuvent pas voir leurs rêves se réaliser. Cette perte de l'illusion qui ne peut que générer des frustrations va entraîner des cycles de violences qui se manifestent sous plusieurs formes : folie, autodestruction et suicide.

Mais, qu'est-ce que la violence ? Il serait impossible de proposer ici une définition exhaustive de la thématique de la violence tant son champ ou son approche sémantique dans les domaines littéraire, sociologique, historique, culturel, psychologique, philosophique, juridique, religieux et anthropologique est vaste. Néanmoins, la « violence » comme la définit Françoise Héritier nous paraît intéressante. Selon elle, la violence pourrait être définie comme « toute contrainte de nature physique ou psychique susceptible d'entraîner la terreur, le déplacement, le malheur, la souffrance ou la mort d'un être animé ; tout acte d'intrusion qui a pour effet volontaire ou involontaire la dépossession d'autrui, le dommage ou la destruction d'objets inanimés » (1996, p. 17). Ajoutons à cette définition une autre forme de violence « plus feutrée » et « insidieuse » qui est orchestrée par les structures d'une société donnée et qui annihile tout effort d'autoréalisation de la part de l'individu. Cette forme de violence qu'on appelle « violence structurelle »<sup>10</sup> peut prendre diverses formes telles que le racisme, le sexisme, le nationalisme, violence économique et politique, violence faite aux femmes et aux enfants, le diktat des institutions internationales et la violence d'État.

---

<sup>10</sup> La violence structurelle est une « forme de violence qui inflige des dommages de manière indirecte, immatérielle et invisible – particularités qui défient la comptabilité. L'obscurité de sa nature rend la violence structurelle insidieuse, car le blâme et la culpabilité ne peuvent pas être aisément attribués à sa source réelle ; ils ont plutôt tendance à être attribués à tort à ceux qui sont victimes. La violence structurelle atteint les individus à travers les systèmes sociaux existants [...] et à travers les inégalités qu'ils produisent et promeuvent [...] » (Salazar, 2006, p. 78).

Dans les sociétés – en Afrique ou récemment au Moyen Orient (Syrie, Yémen) ou en Afrique du Nord secouée par « le printemps arabe » par exemple – où l'État est en déliquescence avancée et que sa légitimité est souvent contestée et remise en cause, les pouvoirs publics ont recours à la violence comme moyen de dissuasion et de pérennité de leurs privilèges. Toute contestation et revendication sont réprimées dans le sang. Ceci nous amène à poser la question de la légitimité de la violence d'État : « Des violences se veulent légitimes : ce sont celles de la loi, et des peines appliquées à ceux qui l'enfreignent. Selon leur nature et leur diversité, elles posent la question des conditions de légitimité, de révolte et de l'insoumission » (Héritier, 1996, p. 17).

Disons d'emblée que notre but n'est pas de réveiller le vieux « mythe du Nègre » selon lequel les Nègres sont « barbares » et « violents » de nature ou de nous appesantir sur l'origine de la violence chez l'Homme. La question de savoir si la violence est innée ou culturelle ne fait pas l'objet de notre recherche. Plusieurs auteurs se sont penchés sur ce sujet.<sup>11</sup> Toutefois, signalons que la violence n'est pas l'apanage des sociétés africaines. Nous citerons quelques exemples de violences qui de nos jours restent encore vivaces dans les mémoires : les génocides arménien et cambodgien, diverses déportations, les razzias, la Première et la Deuxième Guerre Mondiale, les nettoyages ethniques en ex-Yougoslavie, la colonisation et les traites négrières. Aussi la violence qui est inhérente à toute forme de domination est évoquée par Pascal Bruckner quand il reconnaît que :

Autant l'Islam, grand rassembleur par la conquête et le glaive, que la Chine, le Japon ou l'Inde, autant l'Empire inca que les royaumes africains d'avant la colonisation ou l'Empire ottoman, il n'est pas une société qui ne soit fondée sur le crime, les massacres, la subordination de peuples plus faibles. Nul n'a le droit, invoquant les forfaits des autres, de se blanchir soi-même (1983, p. 242).

---

<sup>11</sup> Voir les réflexions de Thomas Hobbes et Jean Jacques Rousseau sur ce sujet. Le premier estime que l'homme est « un loup pour l'homme » tandis que le second soutient que « l'homme naît bon, c'est la société qui le corrompt ». En d'autres termes, pour Hobbes, l'Homme est de nature violent alors que pour Rousseau, c'est l'environnement dans lequel il évolue qui détermine sa personnalité et son comportement car l'Homme de par sa nature est très bon. Pour plus d'informations, voici quelques livres qui traitent du sujet : *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1755 (Jean Jacques Rousseau) ; *Du Citoyen*, 1642, *Leviathan*, 1651 (Thomas Hobbes), *La violence : biologie, histoire et morale chrétienne*, 1994 (André Mineau). Voir surtout le chapitre II : « La violence : Innée ou acquise ? » et *Une histoire de la violence : de la fin du Moyen Age à nos jours*, 2008 (Robert Muchembled).

Notre intention, dans cette problématique « Dissonance, malaise et violence post-indépendance dans la littérature africaine anglophone : du désenchantement à la déchéance ? » est de mettre en exergue la manière dont Ayi Kwei Armah, Meja Mwangi et Ben Okri, à travers leurs œuvres, rendent compte de la situation post-coloniale au Ghana, Kenya et au Nigeria. En somme, à travers un corpus bien défini, nous montrerons l'évolution de la littérature africaine anglophone et l'omniprésence du thème de la violence et du désenchantement dans cette littérature post-indépendance. Il s'agit d'illustrer la montée en puissance de la violence sous ses différentes formes à partir du désenchantement qui suit les indépendances jusqu'aux guerres inter-ethniques. Aussi, la représentation littéraire de la violence est au cœur de notre recherche. Nous essayerons d'identifier et d'analyser les causes et les conséquences de cette dissonance, de ce malaise et de cette violence qui sont liés à la dégénérescence de l'environnement socio-politique, économique et culturel, à l'absence de dialogue et de démocratie, à la frustration des individus et à l'opulence éhontée de la classe dirigeante, la classe des profiteurs et des affameurs, et au pillage des ressources. Quelles alternatives ou solutions pourrait-on envisager ? Comment est-ce que cette violence ambiante se traduit-elle sur le plan scriptural et langagier dans ces œuvres ?

À partir des œuvres qui couvrent la période des années soixante (*The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, 1968) jusqu'à nos jours (*The Big Chiefs*, 2007) nous essayerons de voir dans quelle mesure les choses ont évolué et retracer ainsi les pérégrinations de cette société africaine. Par conséquent, notre analyse opte pour une étude chronologique de notre corpus. Plus précisément, notre étude se focalise sur deux romans d'Ayi Kwei Armah, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1968), *Fragments* (1970), quatre romans de Meja Mwangi, *Kill Me Quick* (1973), *Going Down River Road* (1976), *The Cockroach Dance* (1979), *The Big Chiefs* (2007), et un roman de Ben Okri, *Dangerous Love* (1996). Nous nous appuyons également sur d'autres romans *Two Thousand Seasons* (1973), *The Healers* (1978), *Osiris Rising: A Novel of African Past, Present, and Future* (1995), *KMT : In the House of Life* (2002) d'Ayi Kwei Armah, et *Flowers and shadows* (1980), *The Famished Road* (1992) de Ben Okri pour montrer comment leur vision des choses a évolué sur le plan thématique, idéologique et scriptural. Par ailleurs, des œuvres d'autres auteurs africains nous seront utiles pour étayer les propos des auteurs de notre corpus. Étudier la période postcoloniale revient à aborder la période coloniale, voire précoloniale. Ainsi, des références à ces périodes nous

aideront à éclaircir des problèmes historiques évoqués dans les romans. Il faudrait évidemment distinguer l'histoire et le contexte du texte de la fiction.

Notre étude ne se focalise que sur deux zones (l'Afrique de l'Ouest et l'Afrique de l'Est) d'où sont originaires les auteurs. Cependant, l'Afrique centrale, par le biais du roman *The Big Chiefs* (2007) de Meja Mwangi, est au cœur de notre thématique. Il nous paraît nécessaire de présenter le contexte géopolitique et socio-culturel de ces deux sous régions car ce dernier a un impact sur la création/production romanesque des auteurs. Ainsi, la présentation des pays (Ghana, Nigeria et Kenya) qui font partie de notre aire de recherche nous permettra de comprendre les réalités historiques, culturelles, politiques, économiques et géographiques qui sont en jeu dans ces pays.

## ASPECTS GEOGRAPHIQUES, POLITIQUES ET HISTORIQUES<sup>12</sup>

### Le Ghana

Ancienne colonie britannique connue sous le nom de « Gold Coast », (Côte-de-l'Or), le Ghana est situé en Afrique de l'Ouest. Il partage ses frontières avec le Burkina Faso (ex Haute Volta) au nord, le Togo à l'est et la Côte d'Ivoire à l'ouest. Sa capitale est Accra. Attirés par la richesse de la région, les Portugais seront les premiers marchands à fouler la Côte de l'Or en 1482. En 1482, ils fondent leur premier comptoir commercial à Elmina et entreprennent le commerce de l'or avec l'Europe. Mais très vite, ces derniers vont se lancer dans le commerce des êtres humains le trouvant plus rentable. Ils seront rejoints plus tard dans la région par les Hollandais, les Anglais, les Suédois, les Danois et les Prussiens. Mais ce sont

---

<sup>12</sup> Pour les aspects géographiques, politiques et historiques de ces trois pays, voir les livres *L'Histoire du continent Africain : de nos origines à nos jours*, 1989 (Jean Jolly), *Histoire de l'Afrique noire*, 1972 (Joseph Ki-Zerbo), *Dictionnaire et Civilisations africaines*, 1999 (Bernard Nantet), *Petite histoire de l'Afrique : L'Afrique au sud du Sahara de la préhistoire à nos jours*, 2011 (Cathérine Coquery-Vidrovitch).

les Anglais qui vont réussir à imposer leur hégémonie sur le Ghana (acquisition des forts danois en 1850 et les établissements hollandais en 1871) et fixer les frontières de la colonie en 1901. En 1922, une partie du Togo allemand peuplée essentiellement par les Éwé lui sera ajoutée.

Mais après la Deuxième Guerre Mondiale, les revendications d'autodétermination et d'indépendance se font de plus en plus pressantes et les Britanniques vont se résoudre, malgré eux, à lâcher du lest. Il faut souligner qu'à l'instar des « tirailleurs Sénégalais », des milliers de ressortissants de la « Gold Coast » ont combattu aux côtés des Anglais pendant la Deuxième Guerre Mondiale, notamment en Inde et en Birmanie, et ce sont eux qui sont montés au premier plan pour réclamer plus de liberté et l'indépendance. Ils seront appuyés par les mouvements nationalistes. Ainsi, dès 1946, des pouvoirs politiques sont accordés aux Africains, mais à partir de février 1948 des affrontements sanglants vont opposer des manifestants qui réclament plus de justice sociale et les forces de l'ordre. Ces manifestations sont organisées par le Rassemblement de la Gold Coast Unie (U.G.C.C.)<sup>13</sup> présidé par J.B. Danquah qui consiste à boycotter les produits européens pour réclamer la baisse des prix. En outre des marches pacifiques sur le palais du Gouverneur sont organisées. C'est lors de l'une de ses marches que la police a ouvert le feu sur les manifestants et des émeutes qui ont suivi ont fait 29 Africains tués et des centaines de personnes arrêtées.

En 1950, Kwame Nkrumah, le secrétaire général du Convention People's Party (C.C.P.) lance un mouvement de désobéissance civile appelée « Action positive pour l'autonomie immédiate » au cours duquel quatre anciens combattants sont blessés après qu'un officier britannique ait ouvert le feu. La réaction ne s'est pas fait attendre : le quartier des affaires est saccagé par les manifestants en colère. Kwame Nkrumah est arrêté et condamné à trois ans de prison. Mais après la victoire de son parti lors des élections de janvier 1951, il est libéré et devient premier ministre. Le 6 mars 1957, la « Gold Coast » obtient son indépendance et prend le nom de Ghana – qui signifie en langue mandé « chef de guerre doué

---

<sup>13</sup> United Gold Coast Convention (UGCC), le (Rassemblement de la Gold Coast Unie) est fondé en 1947 par le Dr J.B. Danquah. Il fait venir Francis Kwame Nkrumah de Londres pour en faire le secrétaire général. Mais traversé par des dissensions internes, le parti est scindé en deux. Nkrumah crée son propre parti le Convention People's Party (C.P.P.), le (Rassemblement du Parti Populaire) et réclame l'indépendance immédiate : « Self-government now ! ».



d'un pouvoir surnaturel » (Nantet, 1999, p. 120) – en référence à l'Empire du Ghana et aux idées du panafricanisme chères à Kwame Nkrumah. La République est proclamée le 1<sup>er</sup> juillet 1960 et Kwame Nkrumah devient son premier président. Il sera évincé du pouvoir par un coup d'État militaire le 24 février 1966 alors qu'il effectue une tournée en Chine

## **Le Nigeria**

De même que le Ghana, la République fédérale du Nigeria (36 États) était une colonie Britannique qui a été découverte par les Portugais en 1472. Située en Afrique de l'ouest, elle est limitée au nord par le Niger, à l'est par le Tchad et le Cameroun, et à l'ouest par le Bénin (ex Dahomey). Le commerce des esclaves était pratiqué d'abord par les Portugais mais avec le traité d'Utrecht de 1712, les Anglais obtinrent le monopole du commerce. Les Britanniques s'intéressent aussi à l'huile de palme, à l'étain et au caoutchouc. Ce n'est qu'en 1914 que la colonie du Nigeria sera établie après des actions militaires notamment entre 1901 et 1906 sous l'autorité du gouverneur Frederik Lugard.

Après la Première Guerre Mondiale, et suite à la capitulation allemande, le Cameroun a été partagé entre les Français et les Anglais et placé sous mandat de la Société des Nations (S.D.N.), et la partie anglophone est provisoirement administrée jusqu'en 1954 par la colonie britannique du Nigeria. Après l'indépendance en 1961, la partie nord du Cameroun britannique rejoint le Nigeria tandis que la partie sud se rattache au Cameroun français.

Dès 1945, la Grande-Bretagne dote le Nigeria d'une constitution qui divise le pays en trois régions (Nord, Ouest et l'Est). Ainsi, trois partis politiques se partagent l'échiquier national à savoir le N.P.C. (Northern People's Congress) de Tafawa Balewa, le N.C.N.C. (National Council of Nigeria and Cameroon) de Nnamdi Azikiwe et l'Action Group d'Obafemi Awolowo. Le 1<sup>er</sup> janvier 1960, le pays accède à l'indépendance et Azikiwe devient président mais son gouvernement sera renversé par un coup d'État militaire le 15 janvier 1966. Dès lors, la vie politique nigériane sera rythmée par les bottes des militaires pendant plus de trois décennies après l'indépendance de ce pays. Une tentative de sécession ou de la création de la nation Biafra – téléguidée et appuyée par certaines mains étrangères à cause de

ses ressources pétrolières – va plonger le pays dans une guerre fratricide (guerre du Biafra) de 1967 à 1970.

## **Le Kenya**

Ancienne colonie européenne de peuplement, le Kenya est situé en Afrique de l'Est. Il est entouré au nord par le Soudan et l'Éthiopie, à l'est par la Somalie, au sud par la Tanzanie, au sud-est par l'Océan Indien et à l'ouest par l'Ouganda et le lac Victoria. Au XV<sup>ème</sup> siècle, les navigateurs arabes sont présents sur les côtes est-africaines où ils achètent de l'or, de l'ivoire et des esclaves. La présence portugaise, quant à elle, sur le littoral date de 1497. Mais ce sont les Anglais qui auront la main mise sur ce pays qui deviendra en 1895 un protectorat britannique. Et un an plus tard, c'est-à-dire en 1896, les colons britanniques arrivent au Kenya et s'emparent des meilleures terres sur les « hauts plateaux » et emploient des autochtones notamment les Kikuyu et les Luo dans des vastes plantations coloniales de café et de blé.

En 1950, les Européens estimés à plus de 60.000 occupent 43.000 km<sup>2</sup> de terres arables dans les « White Highlands », les hauts plateaux. Ainsi, une minorité de la population (1%) monopolise 25% des sols cultivables (Ki-Zerbo, 1972, p. 527). De ce fait, les Africains, dépossédés de leurs terres sont parqués dans des réserves et voient leur surface cultivable se réduire comme une peau de chagrin. Des Indiens quant à eux sont venus en masse pour la construction du chemin de fer qui relie Mombassa à Kisumu. En 1919, la population autochtone se soulève à maintes reprises pour dénoncer ce processus d'accaparement ou de spoliation des terres qui entraîne une grande famine. En 1920, le Kenya devient une colonie britannique mais avec la fin de la Deuxième guerre Mondiale et le vent de contestation qui souffle sur le continent, la couronne britannique est obligée de faire des concessions contre la volonté des Européens qui demandent le renforcement de la domination blanche.

Ainsi, après 1945 des Indiens et des Africains sont représentés dans le Conseil du législatif local, mais cela ne suffira pas à éteindre les élans de revendications d'autonomie et

d'indépendance. En 1952, la révolte ou la rébellion des Mau-Mau<sup>14</sup> pour réclamer plus de justice sociale a été réprimée dans le sang : le bilan officiel selon les chiffres avancés par les Mau-Mau font état de 7811 morts et de 80 000 à 100 000 détenus ou 7811 tués et plus de 100.000 prisonniers (Servant, 2005, p. 20). Selon les forces de l'ordre, 470 Africains et 68 Européens, militaires et civiles ont été tués (Ki-Zerbo, 1972, p. 529). L'état d'urgence instauré suite à ces violences pour mater la rébellion et que cet « éden pour tous les Européens, les Asiatiques et les Africains » ne soit pas transformé « en enfer par les Mau-Mau » (Bardolph, 1981, p. 163) ne sera levé qu'en 1960 ; mais l'interdiction des Mau-Mau imposée par les Britanniques a continué plusieurs décennies après l'indépendance. Elle a été finalement abrogée le 31 août 2003. En octobre 1956, un coup dur a été porté au mouvement quand le chef mythique de la rébellion, Dédan Kimathi, a été arrêté, pendu et jeté dans une fosse par les forces coloniales. Malgré ces brutalités, les colons blancs vont se résoudre à accepter le droit de propriété des Africains sur les « hautes terres ». Accusé d'avoir été l'instigateur de la révolte, Jomo Kenyatta est arrêté le 08 avril 1953 et condamné à sept ans de prison. Libéré en août 1961, il prendra la tête de l'Union africaine du Kenya – Kenyan African National Union (K.A.N.U.) – et remportera les élections consacrées à l'autonomie interne. Il devient alors le Premier ministre du gouvernement et proclame l'indépendance du Kenya le 12 décembre 1963. Un an plus tard, après la proclamation de la République, il devient le premier président du Kenya. Il restera au pouvoir jusqu'à sa mort le 22 août 1978.

---

<sup>14</sup> Le mouvement « Mau-Mau » connu aussi sous le nom de l' « armée de libération de la terre » est une société secrète dont les membres (à majorité Kikuyu) prêtaient serment pour la libération de leurs terres. Donc, leur lutte était à priori dirigée contre l'installation de colons européens dans les zones de « hautes terres ». « Au sortir de la première guerre mondiale 6000 Européens (1% de la population) monopolisent 25% des terres cultivables » (Servant, 2005, p. 20). Cette rébellion qui a duré de 1952 à 1956 a semé la désolation parmi la population : on compte des morts, des blessés et des détenus dans le camp des Mau-Mau sans oublier les tortures subies par les enfants et les femmes considérés comme la « force passive de la rébellion ». Le nombre des victimes durant cette période reste un sujet de controverse, car la guerre de chiffres est une autre guerre en soi.

Cette brève présentation de ces trois pays nous révèle les soubresauts historiques de ce continent, l'Afrique, cette « *terra incognita* » qui n'a cessé d'être l'objet de toutes les convoitises et de toutes les exactions. Sa rencontre avec l'Autre – de la traite négrière à la lutte de la décolonisation en passant par la colonisation – s'est faite dans la douleur, la souffrance, la brimade et la violence. Ainsi, depuis « le véritable roman nègre » en passant par « le monde s'effondre » et « une saison d'anomie » pour aboutir sur ce constat amer qui montre que ces peuples d'Afrique ne sont que « les damnés de la terre » qui ont été embarqués sans autres formes de procès dans une « aventure ambiguë » qui n'est autre chose que « la ballade des perdus » sur la « route de la faim », cette littérature africaine est marquée par l'omniprésence de la thématique de la violence. Et, malgré la venue des « soleils des indépendances » au « cœur des ténèbres », la violence est loin de s'estomper. Pour ne pas passer son temps à pleurer, il vaut mieux parfois en rire : « le pleurer-rire ».<sup>15</sup> C'est une situation tragi-comique où les dirigeants, les présidents à vie, les « Osagyefo », attendent « le vote des bêtes sauvages » pour se maintenir au pouvoir. Heureusement que « les termitières de la savane » seront toujours dans les savanes africaines pour raconter à la génération future le drame de ce continent.

Mais comment se manifestent ces dissonances, ces violences, ces drames, dans notre corpus ? Par quels procédés les écrivains les mettent-ils en exergue ? Dans quels styles, ou langages peut-on décrire la violence ambiante de ces sociétés ? Ces œuvres ne sont-elles que la photocopie de la réalité ? Comment sont-elles fabriquées ? Quelle est la ligne de démarcation entre fiction et réalité ? La fiction ne se nourrit-elle pas de la réalité ? Le désenchantement ou la désillusion postcoloniale ne s'inscrit-elle pas dans la thématique de la violence ?

---

<sup>15</sup> Ce rire tragique est ce que Sony Labou Tansi appelle le « rire de sauvetage » : « J'en appelle au rire de sauvetage. J'exige le courage tragique de se marrer en connaissance de cause » Cité par Barlet (1998, p. 3). Cette citation est une note adressée au metteur en scène de sa pièce *Moi veuve de l'Empire* (1987).

Le choix de notre corpus, loin d'être le fait du hasard peut paraître cependant arbitraire vu le foisonnement des œuvres littéraires africaines. Chaque roman de notre corpus aborde la thématique de la violence de différentes manières. Aussi la complémentarité de ces romans permet-elle d'aborder la thématique de la violence sous plusieurs angles : plutôt que de parler de la violence, nous parlerons des violences. Le point commun entre tous les romans qui constituent notre corpus est que ces derniers sont écrits après les indépendances et ont pour toile de fond la société africaine postcoloniale avec ses problèmes, ses déboires et aussi ses espoirs. C'est une société qui se cherche et où les questionnements de ces auteurs mettent en relief les équations aussi compliquées et variées que ces peuples sont appelés à résoudre.

Ainsi, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1968) d'Ayi Kwei Armah, à l'instar de *Les soleils des Indépendances* (1968) d'Ahmadou Kourouma et *Le Devoir de violence* (1968) de Yambo Ouologuem, marque une rupture d'avec la « littérature d'instituteur » des années cinquante.<sup>16</sup> Les thèmes abordés dans *The Beautiful Ones* et *Les soleils des Indépendances* concernent plus les problèmes actuels des pays indépendants minés par la corruption, le désespoir, la désillusion, la gabegie et l'autoritarisme du pouvoir. Quant à *Le Devoir de violence*, il expose le mythe de l'Afrique paisible avant la colonisation célébrée par ses prédécesseurs. Dès lors, les années soixante marquent en quelque sorte une nouvelle prise de conscience dans la dénonciation des nouveaux maux qui gangrènent la société africaine. De ce fait, la virulence des condamnations dans des mots les plus crus (la transgression des tabous), le choix narratif et l'utilisation de la scatologie, de la puanteur, de la saleté, du grotesque et de l'ironie témoignent d'une façon on ne peut plus claire de l'état de délabrement de ces sociétés.

Ainsi, dans notre thèse, il nous paraît raisonnable de partir des années 60/70 avec *The Beautiful Ones*, et *Fragments* (Ayi Kwei Armah) qui ont su, dès les premières heures, dénoncer les travers de la société ghanéenne et par ricochet la société africaine qui, au

---

<sup>16</sup> Voir, par exemple, les essais « The Role of a Writer in a New Nation » et « The Novelist as Teacher » de Chinua Achebe dans lesquels il met l'accent sur le rôle d'éducateur ou de ré-éducateur de l'écrivain : « The Writer's duty is to help them [African people] regain it [their lost dignity] by *showing* them in human terms what happened to them, what they lost. [...] The writer can tell the people where the rain began to beat them » ( cité par Killam, 1973, p. 8). Il déclare aussi que : « The writer cannot expect to be excused from the task of re-education and regeneration that must be done. In fact, he should march right in front. For, he is after all [...] the sensitive point of his community. [...] I would be quite satisfied if my novels (especially the ones I set in the past) did no more than *teach* my readers that their past – with all its imperfections – was not one long night of savagery from which the first Europeans acting on God's behalf delivered them » (Achebe, 1975, p. 45, c'est moi qui souligne).

lendemain des indépendances, s'est lancée à corps perdu dans une course effrénée pour l'acquisition des biens matériels et de l'argent, symbole du privilège et du pouvoir pour aboutir aux années 2000 avec le roman *The Big Chiefs* (2007) de Meja Mwangi qui dénonce l'atrocité et l'horreur du génocide des « short » à l'encontre des « tall », en passant par trois autres romans du même auteur Meja Mwangi, *Kill Me Quick* (1973), *Going Down River Road* (1976) et *The Cockroach Dance* (1979) qu'on peut qualifier de « urban novels » et qui mettent en exergue la souffrance de la jeunesse des grandes métropoles africaines livrée à elle-même et dans l'indifférence totale. Le roman de Ben Okri, *Dangerous Love*, soulève les problèmes sociaux de la ville de Lagos et ses quartiers mal famés à travers la vie quotidienne d'Omovo, le peintre, et Iféyiwa, la jeune fille mariée de force au vieux Takpo. La tyrannie des pouvoirs (dictature militaire, oppression d'une société patriarcale) et le traumatisme lié à la guerre du Biafra sont aussi abordés.

Étant donné que notre corpus est essentiellement composé de romans, notre critique ou notre analyse sera littéraire. Aussi, en se basant sur la « sociocritique » nous pourrions mettre en exergue les différentes formes de dissonance, de malaise et de violence décrites par les auteurs. Nous pensons particulièrement aux critiques Lucien Goldmann, Michel Zérafra ou Sunday Anozie et d'autres pour nous éclairer. Conscients de l'importance de l'écriture dans la construction d'une vision sociale et politique qui peut prendre la forme d'une satire virulente, nous montrerons en quoi ces romans sont avant tout des œuvres littéraires et non de simples témoignages. En bref, nous analyserons en quoi les romans construisent une vision du réel plutôt qu'ils ne le copient. Le « réel » de la fiction est créé, inventé en fonction d'une vision personnelle construite à l'aide des matériaux linguistique, narratif et rhétorique. Par conséquent, l'approche narratologique nous amènera à élucider les valeurs littéraires (le style, la langue, le langage, les stratégies narratives, ...) de notre corpus. *Le Roman* (2004) de Jacques Villani, *Lire le roman* (1999) de Jean-Pierre Goldenstein et *Introduction à l'analyse du roman* (2005) d'Yves Reuter nous sont précieux pour l'analyse de la fiction romanesque. Quant à l'analyse du discours et aux notions de la « distance » et de la « focalisation » nous nous tournerons vers Gérard Genette ( *Figures III*, 1972 ; *Nouveaux Discours du récit*, 1983), Philippe Hamon (*Introduction à l'analyse du descriptif*, 1981) et Vincent Jouve ( *Poétique du roman*, 2010). Sans pour autant étiqueter les romans et de ce fait les limiter dans leurs champs d'investigation et d'action, nous parlerons néanmoins du « réalisme social », du rapport entre fiction et réalité. Des critiques tels que Georges Lukàcs (*Problèmes du réalisme*, 1975),

Auerbach Erich (*Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, 1968) et Claire Dehon (*Le réalisme africain*, 2002) nous aideront à cerner les contours de cette notion : « réalisme social ». Par ailleurs, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969) de Gilbert Durand nous sera utile pour aborder les symboles universels de l'imaginaire. Notons que dans le contexte de l'analyse de la littérature africaine, cette approche de Gilbert Durand a été reprise par Roger Chemain (*L'Imaginaire dans le roman africain d'expression française*, 1986). Signalons aussi que compte tenu du contexte géopolitique et historique qui a vu naître notre corpus, notre étude sera à la fois thématique et esthétique.

Pour mener à bien notre analyse et répondre aux points d'interrogation et aux questionnements que nous nous sommes posés, notre thèse se propose de traiter la thématique de la violence qui est liée à la dissonance et au malaise en trois parties : 1- « Le crépuscule des indépendances », 2- « Violences et villes africaines » et 3- « À l'ombre de la tyrannie ».

La première partie de ce travail intitulée « Le crépuscule des indépendances » traite le thème de désenchantement qui, bien sûr, a été traité dans d'autres contextes mais on oublie souvent de l'inclure dans une thématique de la violence. « La perte de nos illusions » n'est-elle pas « la seule épreuve dont on ne sortira pas indemne » comme le dit Kolawole Ogungbesan (1975, p. 108)<sup>17</sup> ? La désillusion post-indépendance africaine n'est-elle pas un traumatisme qui reste encore d'actualité ? Dans cette partie, nous nous efforcerons donc de montrer comment les réalités post-coloniales ont sapé toute une attente, d'où le passage d'une étape euphorique à une « saison » cauchemardesque. Ce réveil brutal qui est dû au cauchemar est marqué par un environnement où la corruption et la course au matérialisme deviennent un nouveau mode de vie. Ainsi, la société est en perte de vitesse : les valeurs morales et traditionnelles sont compromises, l'individu est écartelé entre l'être et le paraître ou entre « être ou ne pas être ».

Les villes, les mégapoles africaines, véritables microcosmes de la société africaine sont des lieux de prédilection des romanciers africains. L'intrigue et l'action de la plupart des romans de notre corpus ont pour cadre les grandes villes comme Accra, Takoradi (Ghana), Nairobi (Kenya) et Lagos (Nigeria) où les problèmes de la société dite moderne sont passés au

---

<sup>17</sup> « The loss of our illusions is the only loss from which we never recover ». (La citation en français dans le texte est notre traduction)

peigne fin. Les villages et les campagnes ne sont pas du reste dans ces romans mais ces derniers ne présentent plus les images idylliques et paisibles des « enfants noirs » de Camara Laye. Ainsi, notre deuxième partie, « violences et villes africaines » aborde la thématique de la violence urbaine qui se décline sous plusieurs aspects : l'exploitation et la « ghétoisation » des plus démunis, l'individualisme et le déracinement, les vols à mains armées, la prostitution, le chômage et la prison.

La troisième partie intitulée « À l'ombre de la tyrannie » pose le problème de la violence politique, économique, sociale et psychologique dont le peuple, le plus souvent les laissés-pour-compte, est victime. On abordera toutes les formes d'oppression et d'intimidation (l'épée de Damoclès qui pèse sur tous ceux qui s'opposent à l'arbitraire d'une façon ou d'une autre), le poids de la tradition, la folie et la mort. Cette partie nous amènera aussi à réfléchir sur les questions suivantes : comment et pourquoi les êtres humains arrivent à commettre l'impensable, l'inexplicable et l'insoutenable et à perpétrer un génocide ? Comment et pourquoi les romanciers africains s'évertuent à nous présenter ces horreurs ? Est-ce que la fiction peut témoigner du génocide ou de l'horreur de la guerre ? Quel est l'effet de la fiction romanesque sur la violence<sup>18</sup> et sur la cruauté gratuite ? « Si le roman est à priori protéiforme et ouvert à tous les thèmes », nous nous posons la question, comme Yves Reuter, de savoir « jusqu'où peut-il tout dire et tout romancer ? Comment soumettre ce qui relève de l'horreur à des jugements esthétiques ? » (Reuter, 2005/20111, p. 16). Les « seigneurs de la guerre » n'hésitent pas à enrôler les enfants qu'ils utilisent comme « soldats » et chair à canon sur les fronts. Ils ont recours au viol systématique comme une arme de destruction massive comme en témoigne l'ouvrage au titre significatif *La Profanation des vagins : le viol, une arme de destruction massive* (2005) du romancier et essayiste congolais Bolya Baenga. Par conséquent, les thématiques de la violence gratuite faite aux femmes et aux enfants seront abordées.

---

<sup>18</sup> Ici nous parlerons de la violence extrême.



# Première partie

## LE CRÉPUSCULE DES INDÉPENDANCES

Independence falls like a bull of buffalo  
And the hunters  
Rush to it with drawn knives  
Sharp shining knives  
For carving the carcass.  
And if your chest  
Is small, bony and weak  
They push you off...

Okot p'Bitek, *Song of Lawino*.

# Introduction

À peine les trompettes, les tam-tams et les cris de joie des « soleils des indépendances » se sont-ils tus que les grincements de dents et les larmes de tristesse font leur apparition. La rosée matinale ne se s'est pas encore totalement dissipée que le crépuscule prend sa place.

En effet, les réalités occultées lors de la décolonisation font surface et les nouveaux dirigeants se révèlent incapables de tenir leurs promesses. Très vite, l'union de façade entretenue au cours de la lutte de libération par les différents partis se fissure et les anciens camarades de luttes deviennent des ennemis à exclure ou au pire à abattre. Les marges d'une confrontation d'idées se réduisent comme une peau de chagrin et l'idée des partis uniques, garantissant un semblant d'unité nationale, fait son petit bonhomme de chemin dans presque tous les pays africains nouvellement indépendants. Au Kenya, par exemple, Odinga Oginga, l'ancien bras droit de Jomo Kenyatta, démissionne du gouvernement et crée son propre parti, le Kenyan People's Union (K.P.U.), mais il sera emprisonné et ensuite assigné à résidence jusqu'à la mort de Jomo Kenyatta en 1978.

Les arrestations et les détentions arbitraires dites préventives sont légion et la vie politique quadrillée. Au Ghana, le Dr Danquah est mort dans les geôles de Kwame Nkrumah après avoir critiqué le régime du « Rédempteur ». Les présidents n'hésitent pas à s'autoproclamer président à vie ou « timonier national » et à s'octroyer des noms et titres ronflants. Dans *Two Thousand Seasons* (1979) d'Ayi Kwei Armah, le roi Kamuzu qui a pris la place des colonisateurs, (« white destroyers »), se fait appeler par des noms pompeux suivis de superlatifs qui dénotent une certaine mégalomanie du personnage :

Osagyefo, courageous, skilled one who arrives to pulverise the  
enemy just when the enemy is exulting in imminent victory;  
Mzee, wisdom's own keeper;  
Kabiyesi, leader of men;  
Katamanto, faithful one who never broke an oath;  
Mtengenezaji, what a multitude of things would remain  
unrepaired, forever broken were it not for you!  
Katachie, commander supreme ! (Armah, 1979, p. 172).

Et, pour s'assurer de mourir tranquillement au pouvoir, on assiste à la personnalisation du pouvoir où l'autoritarisme, le régionalisme et le tribalisme font bon ménage pour asseoir un gouvernement clanique. Chief Nanga, le démagogue, ancien instituteur devenu politicien et ministre dans le roman *A Man of the People* (1966/1981) de Chinua Achebe, dit à Odili (un de ses anciens élèves et de même ethnie) : « We shouldn't leave everything to the highland tribes. My secretary is from there ; our people must press for their share of the national cake » (p. 12). Comme le remarque Emmanuel Dongala, « en Afrique, [...], la compétence, comme le génie, s'arrange toujours pour fleurir brusquement dans la région ou dans l'ethnie de celui qui détient le pouvoir » (1982, p. 105). Ainsi, en s'appuyant sur des fibres ethniques et claniques, des présidents à vie ont régné et continuent de régner dans plusieurs pays africains. Certains présidents se sont accrochés au pouvoir jusqu'à leur mort et, en transmettant le pouvoir à leur progéniture, ont su montrer que le pouvoir est une affaire de famille : est-ce une démocratie dynastique ou une dictature démocratique ?

L'exacerbation des tensions politiques entre plusieurs partis politiques pour le contrôle du « gâteau national » s'est traduite par des violents affrontements fratricides, aux guerres civiles et aux coups d'États répétés qui ont semé la désolation dans plusieurs pays. Le ciel des indépendances s'est brusquement assombri et certains critiques n'hésitent pas à parler de l'« Afro pessimisme » et à présenter l'indépendance comme un « cauchemar » (Gakwandi, 1992).

# CHAPITRE I

## LES RÉALITÉS POST-INDÉPENDANCES : DU RÊVE AU CAUCHEMAR

Moi qui attendais un changement, un miracle avec la venue de l'indépendance, j'avais découvert un gouffre d'incertitude aussi angoissant que la pensée d'être soudain dans la tombe. [...].

Incertitudes, souffrances, espoirs toujours déçus peuvent être aussi les coordonnées immuables et prédestinées des tropiques.

Alioum Fantouré, *Le Cercle des Tropiques*.

Here in this country our dreams are never realized; something always contrives to turn them into nightmare.

Helon Habila, *Waiting for an Angel*.

Après les réjouissances populaires, le temps est venu de faire face à la réalité, de relever les énormes défis de reconstruction et de satisfaire les diverses attentes des millions d'individus qui aspirent tous à une vie meilleure. La liste des chantiers auxquels doivent s'atteler les nouveaux dirigeants est longue : le transport (les infrastructures), l'agriculture (l'autosuffisance alimentaire), le logement, la santé, l'éducation et la formation des jeunes qui constituent la relève de demain.

Ces nouveaux pays indépendants sortent de plusieurs siècles de domination et d'exploitation où tout reste à faire ou à refaire. La cohésion sociale est minée par l'exploitation dangereuse des clivages ethniques ou du régionalisme de la part des colons pour asseoir leur pouvoir. L'économie nationale est une économie coloniale aux mains des compagnies multinationales et cela n'a pas beaucoup changé après des décennies d'indépendance. Au Kenya, par exemple, dans les années soixante-dix, presque tous les

secteurs économiques étaient contrôlés par vingt grandes compagnies multinationales. Les usines de fabrication de textiles synthétiques, de boissons, de plastique, du savon et du ciment, par exemple, étaient dirigées par les compagnies étrangères (Langdon, 1981, pp. 32-34).

Dans *The Beautiful Ones*, le narrateur remarque, par exemple, que les anciennes sociétés de commerce ont tout juste changé de propriétaires et de noms après les indépendances mais au fond ce sont les mêmes sociétés. C'est le cas, par exemple, de the Union Trading Company (U.T.C.), the United Africa Company (U.A.C.) et la Compagnie Française d'Afrique Occidentale (C.F.A.O.) :

The shops had been there all the time, as far back as he could remember and the G.N.T.C.<sup>19</sup>, of course, was regarded as a new thing, but only the name had really changed with Independence. The shop had always been there, and in the old days it had belonged to a rich Greek and was known by his name, A.G. LEVENTIS » (p. 9).<sup>20</sup>

Des références à ces anciennes compagnies qui ont juste changé de noms et de propriétaires après les indépendances ne sont pas anodines car c'est une façon de nous rappeler que rien n'a vraiment changé et que le passé continue de hanter le présent (la période post-coloniale). Ce sont toujours les mêmes vieilles histoires de corruption (« the same old stories of money changing hands and throats getting moistened and palms getting greased ») (p. 10).

Aussi, les anciens gouverneurs blancs ont veillé à ce que les pouvoirs reviennent à leurs protégés, les valets locaux et leurs marionnettes pour qu'ils puissent continuer à exploiter leurs anciennes-nouvelles colonies. Pour ce faire, aucun sacrifice n'est trop grand pour liquider physiquement ceux qui – à tort ou à raison – sont susceptibles de déranger. Ce constat nous amène à dire que les pays africains au lendemain des indépendances sont dirigés

---

<sup>19</sup> Ghana National Trading Corporation

<sup>20</sup> Ayi Kwei Armah, *The Beautiful Ones Are not yet Born* [1968], London, Heinemann, 1988. (Toutes les citations de notre thèse font référence à cette édition). Par ailleurs, *The Beautiful Ones* est employé pour désigner *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*.

– en grande majorité – par des puissances étrangères par le truchement des Africains. C’est une nouvelle forme de colonialisme : le néo-colonialisme. Le néo-colonialisme ne serait-il pas le « dernier stade de l’impérialisme » comme le dit Kwame Nkrumah ?<sup>21</sup> Cette nouvelle forme d’exploitation, le néo-colonialisme, selon Ngugi wa Thiong’o, est :

the continued economic exploitation of Africa’s total resources and of Africa’s labour power by international monopoly capitalism through continued creation and encouragement of subservient weak capitalistic economic structures, captained or overseered by a native ruling class. In the political sphere, this class will often make defence pacts and arms agreements with the former colonial masters as a guarantee of its continued claim to political power (1981, p. 24).

Oginga Odinga estime que le néo-colonialisme n’est pas le fruit du hasard car tout a été mis en place pour perpétuer l’exploitation et la domination :

Neo-colonialism...is not centred in a vacuum. It is built on the previous colonial history of the country in which it operates, from foundations that the colonial regime lays before its ostensible departure. The object of neo-colonialism is to ensure that power is handed to men who are moderate and easily controlled; political stooges (1967, p. 256).

Ainsi, rien n’a vraiment changé si ce n’est de mal en pis. Les cataclysmes naturels doublés de la misère, de la pauvreté, de la famine et des guerres civiles jettent de nombreux individus sur les routes de l’exil. De surcroît, l’impunité et la corruption ambiante qui gangrènent plusieurs pays sont loin d’améliorer la situation des laissés-pour-compte. Les coups d’États répétitifs<sup>22</sup> dans certains pays et la prise du pouvoir par des régimes militaires,

---

<sup>21</sup> Kwame Nkrumah (1909-1972), chantre du panafricanisme, est l’un des pères fondateurs du défunt OUA (Organisation de l’Unité Africaine) actuelle UA (Union Africaine). Son idéologie panafricaniste est nourrie entre autre par les écrits de Marcus Garvey et de William E. Du Bois, ses études aux États-Unis et son voyage en Angleterre. En 1945, avec George Padmore, et Peter Abrahams, ils organisent à Londres le sixième Congrès panafricain de Manchester sous la direction de William E. Du Bois. Pour plus d’informations sur son idéologie panafricaniste, le « consciencisme » ou « nkrumahisme », voir, par exemple, ses livres : *Consciencism : Philosophy and Ideology for Decolonization and Deveopment with Particular Reference to the African Revolution* (1964) ; *Africa Must Unite* (1963) ; *Neo-colonialism : The Last Stage of Imperialism* (1965). Voir aussi le livre de Cécile Laronce, *Nkrumah, le panafricanisme et les Etats-Unis* (2000).

<sup>22</sup> Selon Le Vine (1970), entre 1960 et 1969 il n’y avait pas moins de vingt-six changements de régimes anticonstitutionnels en Afrique dont dix-huit étaient l’œuvre des militaires.

dictatoriaux et sanguinaires ont fait voler en éclat l'essence même de nation ou d'État. Cette fresque on ne peut plus apocalyptique sert de décor et de sujet de réflexion à nos romanciers qui essaient de broser un tableau sombre, peu reluisant de ces sociétés en proie à des doutes existentiels. Ainsi, les thématiques abordées et les stratégies narratives adoptées par nos auteurs sont autant de réaction à une situation socio-politique délétère sur le continent.

## 1.1 Corruption et matérialisme : *The Beautiful Ones* et *Fragments*

Condemnation, coming from those who have never had, comes with a pathetic sound. Better get it first, then if you still want to condemn, go ahead. But remember, getting takes the whole of life.

*The Beautiful Ones Are Not Yet Born.*

Dans ces deux romans, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1968) et *Fragments* (1969) du Ghanéen Ayi Kwei Armah, nous montrerons comment l'appât du gain facile, la course effrénée aux biens matériels et le « culte du cargo » ont sapé les fondements des valeurs morales et traditionnelles de la société ghanéenne. La corruption, devenue « sport national », est pratiquée par toutes les couches sociales de la population, et tous les moyens sont bons pour arriver à ses fins car ce qui compte le plus c'est le résultat, peu importe les moyens. Quel effet ou impact le confort matériel a-t-il sur les personnages ? Quel rapport social les individus entretiennent-ils ? Quelles relations les personnages entretiennent-ils avec les objets ? Quel lien existe-t-il entre la corruption et le matérialisme ? Si cette corruption généralisée n'est que le seul moyen pour aspirer à une notoriété ou à une reconnaissance sociale, signe de puissance et de pouvoir, ne doit-on pas craindre que l'âge d'or ne soit pas pour demain ? Quelles sont les stratégies narratives mises en place par l'auteur pour dévoiler la dissonance et le malaise de cette société ?

### 1.1.1 L'âge d'or n'est pas pour demain

Dès les premières pages de *The Beautiful Ones*, le lecteur est exposé à un environnement malsain. L'atmosphère exécrationnelle dans laquelle évoluent les passagers, les « mort-vivants », et l'ambiance hostile dans le bus, symbole d'un microcosme de la société ghanéenne, donne le ton d'une société en déphasage avec elle-même. Le dysfonctionnement de cette société qui engendre un malaise généralisé va se traduire par la violence.

En effet, le roman s'ouvre avec l'homme, le protagoniste principal et anti-héros, qui comme à l'accoutumée prend son bus pour se rendre au travail. Il s'est fait que l'homme a malencontreusement sali le siège du bus avec sa salive. À travers l'attitude des autres passagers quand ils payent leur transport et la réaction du contrôleur, le lecteur est mis au parfum des crises qui secouent cette société. Le narrateur a pris soin de situer la scène à un moment crucial du mois où les poches sont généralement vides et où les fonctionnaires comptent inlassablement les jours qui les séparent de la fin du mois. Ces jours de soudure appelés dans le roman « Passion Week »<sup>23</sup> sont des moments très sensibles car l'argent fait cruellement défaut et le contrôleur ne pourra pas gruger les passagers. Ces derniers, après maints efforts, arrivent à peine à rassembler la somme exacte pour payer leur transport. Mais le contrôleur ne désespère pas et essaie de comparer sa recette du matin avec les souches des tickets.

Pris dans son jeu, il se voit humer et renifler le billet d'un cedi qu'un passager lui a donné tout en savourant le profit qu'il allait en tirer. Il faut signaler que ce passager en quête de sensation, de respect et de pouvoir n'a pas osé vérifier le reliquat que lui a rendu le contrôleur et il s'est fait arnaquer :

Someone had at this time of the month held out a cedi for his fare. He [the conductor] had looked in the face of the giver, and sure enough, the eyes had in them the restless happiness of power in search of admiration. With his own eyes the conductor had obliged the man, satisfied his appetite for the wonders of others. He had not lowered his eyes:

---

<sup>23</sup> «Passion Week» fait référence ici à la Semaine de la Passion de Jésus Christ marquée par la souffrance. C'est la dernière semaine (qui va du dimanche des Rameaux jusqu'au matin de dimanche de Pâques) de son ministère avant sa crucifixion.



that would have brought the attention of the potent giver down to the coins in his palm, and the magic would have gone, and with it the profit. So the conductor had not lowered his eyes. Instead he had kept them fastened to the hungry eyes of the giver of the cedi, and fed them with admiration. He had softened his own gaze the better to receive the masculine sharpness of the giver's stare. He had opened his mouth slightly so that the smile that had a gape in it would say to the boastful giver. 'Yes, man. You are a big man.' And he had fingered the coins in his bag, and in the end placed in the giver's hand a confusing assortment of coins whose value was far short of what he should have given. The happy man had just dropped the coins into his pocket. He had not even looked at them. [But] mostly people held out the exact fare and tried not to look into the receiver's face with its knowledge of their impotence (*The Beautiful Ones*, pp. 2-3, c'est moi qui souligne).

Cette première scène qu'on vient de citer est primordiale pour comprendre le jeu de dupes qui se joue dans cette société. Ce passager, en quête d'admiration s'est fait gruger par le contrôleur sans scrupule. Il ne fait pas l'ombre d'un doute que cette société est portée à bout de bras par l'appât du gain et de l'argent. Le paraître et l'artifice sont prédominants pour asseoir une notoriété. Signalons l'importance de l'incipit qui donne le ton à tout le roman et la façon dont Ayi Kwei Armah reconstitue le moindre détail de la scène.

Reprenons toujours l'exemple du passager qui après avoir donné son argent, un billet d'un cedi, regarde tout droit dans les yeux du contrôleur et attend un signe de reconnaissance et de puissance. Le contrôleur ne s'est pas fait prier non plus pour jouer la même comédie et le voler. Il est clair que la comédie humaine est exposée. Dès les premières pages, les yeux des personnages sont mis à contribution pour aborder le thème de la corruption et de la hiérarchie sociale. Dans le passage précédemment cité, le regard des passagers et celui du contrôleur en disent beaucoup sur leur statut social. Par exemple, les passagers qui donnent un billet d'un cedi ou cinquante pesewa regardent le contrôleur tout droit dans les yeux pour voir s'il reconnaît leur puissance, mais ceux qui, en revanche, donnent la somme exacte n'osent pas le regarder dans les yeux de peur qu'il ne reconnaisse leur impuissance. Selon Stewart Crehan, dans une hiérarchie sociale dystopique – « a dystopian social hierarchy » –, regarder quelqu'un dans les yeux est une marque de supériorité mais le contraire démontre un signe d'infériorité (Crehan, 1995, p. 107).

Ici, le malaise ou le mal-être est palpable chez ceux qui n'ont pas d'argent et qui ont fouillé les coins et les recoins de leur maison pour trouver de quoi payer leur trajet.

Cependant, ces derniers aussi attendent la fin du mois, le jour de paye, pour agir comme les riches : « walk like rich men, and if they give a fifty-pesewa coin they look into the collector's eyes to see if he acknowledges their own importance. They do not look in their palms to see how much change is there » (p. 2). Ainsi, dans la société ou le monde de *The Beautiful Ones*, le regard qu'on adresse à autrui est tributaire de l'argent ou du bien matériel que l'on possède. En un mot, la façon dont un individu se comporte et le regard social qu'on porte sur lui dépend de sa richesse, ici de son argent. Le paraître et le signe extérieur de richesse priment sur l'être. Chacun cherche dans les yeux de l'autre une forme de reconnaissance et d'admiration. Ce qui fait que le rapport avec autrui et avec soi-même est faussé, truqué. Par conséquent, l'Homme apparaît, selon Jean-Paul Sartre, comme un « être qui est ce qu'il n'est pas et qui n'est pas ce qu'il est » (1943, p. 94). Notons la répétition et l'importance du mot yeux (« eyes ») qui apparaît cinq fois dans le passage cité plus haut et l'utilisation du verbe regarder (« gaze, stare ») où le regard n'est employé que pour dévisager l'autre. Ainsi, le regard apparaît dans le roman comme un leitmotiv.

Dans les deux cas, les personnages, riches ou pauvres, ont intériorisé les normes et les valeurs qui gouvernent leur société. Ils sont pris dans une spirale de violence économique, dans un cercle vicieux de consommation où leur bien-être moral, psychique et physique dépend de l'argent. Pour les ouvriers et les pauvres, la fin du mois, le jour de la paie, est synonyme de régénération, de pouvoir, mais pour combien de temps ? L'argent ne leur donne qu'une illusion temporaire de pouvoir car ils sont embrigadés ou pris dans un cercle infernal de consommation et de jouissance matérielle qu'ils ne maîtrisent pas. Avec de l'argent (dans la poche), leur cauchemar est derrière eux mais toujours est-il qu'ils sont des dormeurs ambulants car cet argent n'arrive pas à les nourrir jusqu'à la fin du mois.

Le contrôleur, après avoir inhalé l'odeur malodorante du billet d'un cedi (symbole de la corruption), est apparemment satisfait de sa forfaiture. Et pour s'assurer qu'il est tout seul et avoir l'esprit tranquille, il jette un coup d'œil dans le bus. Mais quelle n'est pas sa surprise quand son regard croise celui de l'homme. Il se ressaisit rapidement en pensant que l'homme attend peut-être sa part du butin et qu'il serait aussi dans le besoin : « [the man ] is a man of skin and fat, with a stomach and a throat to be served » (p. 5). Sur un ton conciliant, il propose à ce dernier de le partager avec lui : « you see, we can share » (p. 5). Précisons que l'odeur fétide du billet est associée à la corruption qui gangrène chaque couche de la société. S'apercevant finalement que l'homme n'est qu'un simple dormeur et non un guetteur, le

contrôleur n'hésite pas à l'injurier, à le ridiculiser et à le traiter de tous les noms : « You bloodyfucking sonofabitch ! Article of no commercial value! [...] Are you a child? You vomit your smelly spit all over the place. Why? You don't have a bedroom? [...] Or were you waiting to shit in the bus? » (p. 6). Après cette mésaventure, l'homme a failli être renversé par un taxi et le chauffeur dans sa récrimination n'a pas fait les choses à moitié en l'humiliant et en le comparant à un babouin et à une grenouille. Et comme si cela ne suffisait pas, il insulte les parties intimes de sa mère : « Uncircumcised baboon, Moron of a frog, your mother's rotten cunt ! » (p. 9). À partir de ces deux exemples, trois remarques s'imposent :

Premièrement, la violence verbale – sous forme d'injures et d'insultes gratuites et humiliantes – est omniprésente et on la retrouve dans presque tous les espaces du quotidien (en famille, au marché, dans la rue, dans les bars ou au travail) des personnages qui peuplent ce roman. Cette violence verbale fait partie intégrante du décor de ce roman où les valeurs morales semblent être reléguées au second plan.

Deuxièmement, l'Homme est devenu une marchandise, un objet à vendre. En somme, on assiste à la réification de l'être humain. L'homme, dans ce roman, n'est qu'un article sans valeur à cause de sa situation précaire et peu enviable.

Finalement, l'appât du gain facile sur fond de corruption sert de ciment à une société portée vers l'accumulation de biens matériels et l'obsession du pouvoir et du paraître.

Dans notre analyse, les injures, les insultes, les accusations, les railleries, les cris et paroles humiliantes, les « gros mots » (jurons, blasphèmes et autres imprécations), et les « mots vulgaires » qui sont employés d'une manière offensante ou transgressive contre autrui ou contre soi-même font partie du registre ou du lexique de la violence verbale ordinaire. Insulter vient du latin *insultare* qui veut dire faire assaut contre, attaquer quelqu'un par des propos ou des actes outrageants. Ainsi, la violence verbale dirigée contre autrui a pour but de le dénigrer, de l'offenser, de le blesser et de l'injurier. En bref, il permet au locuteur de cataloguer son interlocuteur, de se démarquer de lui et de le voir comme une « espèce » inférieure. En même temps qu'ils dénigrent ou rabaissent l'homme, ils se positionnent en tant qu'individus n'appartenant pas à son groupe social, et *de facto* rien ne peut les rassembler parce que tout les sépare. En conséquence, la seule façon pour se grandir c'est d'abaisser l'homme et de lui refuser toute qualité d'Homme, toute son humanité. Ainsi, la vie de l'homme, selon le chauffeur de taxi, est sans importance et donc indigne d'être vécue : « if your time has come, search for someone else to take your *worthless life* » (p. 9). Cette scène

rappelle celle de *Dangerous Love* (1996) de Ben Okri où un chauffeur apostrophe Omovo, le personnage principal, en ces termes : « ‘Get out of the road, you madman! If you want to die it’s not my car that will kill you! » (p. 306).

Aussi les mots vulgaires utilisés pour insulter l’homme ou d’autres « gros mots » tels que « fucked », « ass », « aresehole » utilisés dans le roman ont trait au sexe et sont plus employés à l’oral qu’à l’écrit. Ce sont des mots qui ont rapport au « bas corporel » selon l’expression de Mikhaïl Bakhtine (1970). Cela dénote l’état d’esprit et la catégorie sociale de ceux qui les emploient. La question qu’on peut se poser est de savoir pourquoi l’homme n’a pas répondu à ces insultes. Pourquoi a-t-il préféré les ignorer ? A-t-il choisi de se mettre au-dessus de la mêlée et de ne pas se rabaisser au niveau de ses agresseurs ? Ou encore, est-il tout simplement surpris par la grossièreté des injures ? Quoi qu’il en soit, l’homme a choisi l’évitement ou la fuite pour ne pas envenimer la situation qui pourrait tourner à l’affrontement et à la violence physique. La violence verbale n’est-elle pas souvent le sanctuaire de la violence physique ? N’est-elle pas la plus fréquente et la plus pernicieuse de toutes les formes de violences ?

Si on suit l’homme dans ses pérégrinations matinales, de la station de bus jusqu’au RAILWAYS & HARBOUR ADMINISTRATION BLOCK, son lieu de travail, on constate que la rue est jonchée de détritrus de toute sorte. La saleté, la pourriture, la putréfaction et l’odeur semblent faire partie du décor de tous les jours en dépit de la campagne de salubrité publique destinée à nettoyer la ville, à la débarrasser de ses immondices : « KEEP YOUR COUNTRY CLEAN/BY KEEPING YOUR COUNTRY CLEAN » (p. 7). Pour montrer l’implication du gouvernement et le sérieux de cette campagne, cette dernière a été présidée par un médecin, un pasteur et un professeur de l’université de Legon. Selon le secrétaire principal du Ministre de la Santé, des poubelles sur lesquelles le leitmotiv (le slogan) de la campagne, « K.C.C. RECEPTACLE FOR DISPOSAL OF WASTE » (p. 7), a été peint devaient être installées à des points stratégiques de la ville, non pas seulement pour servir comme poubelles mais aussi comme gage d’une propreté ou d’une pureté éblouissante. Cependant, seulement quelques poubelles ont été installées et les habitants les ont bien utilisées de telle sorte que ces dernières croulent sous les ordures. Cette campagne a suscité beaucoup d’espoir mais les habitants vont vite se rendre compte que ce n’était encore une fois de plus qu’une partie de dupes :

In the end not many of the boxes were put out, though there was a lot said about the large amount of money paid for them. The few provided, however, had not been ignored. People used them well, so that it took no time at all for them to get full. People still used them, and they overflowed with banana peels and mango seeds and thoroughly sucked-out oranges and the chaff of sugarcane and [...] [p]eople did not have to go up to the boxes any more. From a distance they aimed their rubbish at the growing heap, and a good amount of juicy offal hit the face and sides of the box before finding a final resting place upon the heap (*The Beautiful Ones*, p. 8).

Le coût exorbitant de cette campagne qui a accouché d'une souris est à l'image des précédentes tentatives pour débarrasser la ville de ces pourritures. L'incapacité des dirigeants à mener à bien cette campagne et offrir ainsi un environnement propre et sain à leurs concitoyens prouve le laxisme et l'inaptitude de ces derniers à gérer une ville et encore moins un pays. Où est passé l'énorme somme d'argent investi dans la campagne ? Pourquoi et comment le nombre des poubelles promis a subitement diminué à la fin du projet ? On peut supposer que l'argent a fini ses courses dans les poches de promoteurs peu scrupuleux et peu respectueux des choses publiques à qui on a confié ce projet. La corruption rampante qui gangrène cette société est dénoncée. L'argent affecté à cette campagne a été dilapidé et détourné à des fins personnelles, et les habitants se retrouvent dans un cadre pollué et étouffant où les déchets jonchent littéralement les rues. Les gens ne font plus d'effort pour maintenir un environnement propre puisque le peu de poubelles installées ne sont même pas vidées et les immondices, si rien n'est fait, risquent d'être la source de maladies, voire d'épidémies de toutes sortes.

Il convient de mentionner qu'Ayi Kwei Armah utilise le symbolisme de la poubelle, de la pourriture et des déchets pour dénoncer la corruption et la dégénérescence de la vie socio-politique du Ghana sous le régime du « Rédempteur » Kwame Nkrumah. L'omniprésence des déchets et la pourriture de l'environnement dans lequel évoluent les protagonistes du roman montrent d'une façon métaphorique la décadence du système et d'une manière littérale la saleté des villes comme Takoradi ou Accra et par ricochet la plupart des villes africaines. Soulignons que le littéral rejoint le figuratif dans l'écriture d'Ayi Kwei Armah pour dépasser le réalisme.

Aussi, des termes scatologiques (urine, vomi, sueur, excréments...) qui n'épargnent aucune page de ce roman, sont utilisés pour décrire le bureau de l'homme et plus

particulièrement la rampe. La décrépitude de la rampe est palpable mais personne ne semble être perturbé ou concerné :

Of course it was in the nature of the wood to rot with age. [But] apart from the wood itself there were, of course, people themselves, just so many hands and fingers bringing help to the wood in its course towards *putrefaction*. Left-hand fingers in their careless journey from a hasty *anus* sliding all the way up the banister.....Right-hand fingers still dripping with after *piss* and the stale *sweat* from the fat crotches. The calloused palms of messengers after they had *blown their clogged noses* reaching for a convenient place to leave the well-rubbed moisture. Afternoon hands not entirely licked clean of palm soup and remnants of kenkey. *The wood would always win* (*The Beautiful Ones*, pp. 12-13, c'est moi qui souligne).

Dans ce passage, la rampe d'escalier est à l'image de la société ghanéenne comparée à une longue bande de peau infectée, (« very long piece of diseased skin » (p. 12), une société malade, à laquelle il convient de trouver un remède. À part la pourriture, disons, naturelle du bois, c'est l'activité humaine qui favorise et précipite sa dégénérescence. Cette dégénérescence de la rampe qui est devenue inévitable représente d'une manière symbolique la dégradation morale, physique et socio-politique de cette société contre laquelle il est impossible de trouver une solution durable. Les rafistolages de surface ne peuvent pas empêcher le bois (la rampe) et par extension la société ghanéenne de pourrir. Donc, une solution globale et efficace consisterait à traiter le mal à la racine qui passera certainement par une prise de conscience et un changement de mentalité.

On est en droit de se demander pourquoi Ayi Kwei Armah a pris tant de peine à marteler sur chaque page la puanteur de l'environnement qui sans cesse étouffe le lecteur : même l'air ambiant, chargé de particules, est irrespirable. L'homme a failli tomber un matin à la gare quand il a glissé dans le vomi d'un voyageur en descendant du train (p. 103). En outre, à la page 35, le lecteur n'oubliera pas de sitôt la scène où une femme s'est servie de sa bouche pour soulager les narines congestionnées de son enfant malade : « at the end of it [long cough] his mother calmly puts her mouth to the wet congested nostrils and suck them free. The mess she lets fall gently by the roadside and with bare foot she rubs it softly into the earth » (p. 35). Dans la description d'Ayi Kwei Armah, on assiste à une exagération non réaliste, à une exagération hyperbolique qui lui permet de dénoncer la putréfaction morale et physique de la

société ghanéenne. Signalons que cette scène est largement évoquée en focalisation interne : c'est l'homme qui voit.

C'est à travers la description de la vie quotidienne de l'homme, description de la vie des gens ordinaires, que le lecteur est amené à découvrir en particulier les problèmes qui assaillent l'homme au quotidien et au-delà tous les laissés-pour-compte. D'une manière générale, ce sont les problèmes socio-politiques, économiques et moraux de la société ghanéenne qui sont évoqués. La déliquescence avancée de la société est exposée à travers une technique narrative qui oscille entre un narrateur omniscient ou démiurge et une focalisation interne où le monologue intérieur parfois accusateur de l'homme sert de conscience dans le roman. Donc, on a deux niveaux de focalisation : celle du narrateur et celle du protagoniste. Mais le plus souvent c'est le point de vue des victimes, l'homme et Teacher, qui oriente la narration. Cela produit un effet de subjectivité constamment contrebalancé par une série d'interrogations qui sont des signes de doute et de malaise. On peut également signaler une troisième voix anonyme qui intervient en filigrane dans le roman sans qu'on sache exactement à quel protagoniste elle appartient : on assiste sans cesse à un brouillage des focalisations qui désoriente le lecteur. Cette complexité du système narratif est probablement à l'origine de l'incompréhension et de la polémique<sup>24</sup> dont le roman a été l'objet. Par exemple, selon Gakwandi (1992), « the very complexity of the narrative style and the multiple characters of the speaking voice seem to weaken the story by confusing levels of response in the reader's mind » (p. 105).

La description minutieuse de la salle de bains de l'homme (pp. 101-102) où l'odeur de la pourriture du bois de la porte mêlée à la saleté du lieu, et la puanteur des toilettes des employés subalternes du chemin de fer (pp. 105-106) qui littéralement assaillent l'homme, montre les conditions sanitaires déplorables qui sont les signes de la pauvreté et de la misère. Cette description fait écho aux locaux du journal où travaille Sagoe dans *The Interpreters* de Wole Soyinka (1965, p. 75) et aux ramasseurs d'excrément : « Next to death [...] shit is the most vernacular atmosphere of our beloved country » (p. 108). Alors que les toilettes des employés subalternes sont sales et l'odeur insupportable, celles des cadres sont bien

---

<sup>24</sup> Robert Fraser parle d'Ayi Kwei Armah comme « l'un des écrivains africains le plus controversé » : « Ayi Kwei Armah is one of the most controversial writers Africa has produced (1980, p. 1). Si Chinua Achebe (1975, p. 25) qualifie le roman *The Beautiful Ones* de « sick book », Ama Ata Aidoo (1969) pense qu'Ayi Kwei Armah n'a dépeint que le côté obscur du Ghana.

entretenu et fermées à clé et inaccessibles aux employés « d'en bas » comme l'homme. Une ségrégation ou une différence de traitement entre cadres et ouvriers est mise à nue. Cette situation rappelle étrangement les problèmes des toilettes, entre les domestiques noires et leurs employeurs blancs dans les années soixante dans le Mississippi, abordés dans le roman *The Help* (2010) de Kathryn Stockett, où les domestiques n'ont pas le droit d'utiliser les mêmes toilettes que leurs maîtresses blanches sous peine de perdre leur emploi. Sans pourtant comparer les deux situations ( ségrégation/discrimination raciale aux Etats-Unis et ségrégation entre les Africains eux-mêmes), étant donné qu'elles sont différentes, on peut dire que chacun des deux cas évoque le problème de l'inégalité sociale.

Mais c'est à bord d'un bus qui le ramène de son bureau à la maison que l'homme nous présente d'une manière kaléidoscopique et en des termes scatologiques le malaise qui secoue sa société :

Past the big public lavatory the stench claws inward to the throat. Sometimes it is understandable that people spit so much, when all around decaying things push inward and mix all the body's juices with the taste of rot. [...] Hot smell of caked shit split by afternoon's baking sun, now touched by still evaporating dew. Across the aisle on the seat opposite, an old man is sleeping and his mouth is open to the air rushing in the night with how many particles of what? So why should he play the fool and hold his breath? Sounds of moist fish frying in open pans of dark perennial oil so close to the public lavatory. [...] Here there is only the stale soapsuds merging in grainy rotten dirt from everybody's scum, a reminder of armpits full of yellowed hair dripping sweat down arms raised casually in places of public intimacy. [...] Here are waves of spice from late pots of familiar homes, spices to cover what strong meat? (*The Beautiful Ones*, pp. 40-41).

Notons que cette description, présentée à travers le point de vue de l'homme, rappelle « the slough of Despond » de *Pilgrim's Progress* de Bunyan. Ajoutons aussi que la vision de l'homme est conditionnée par son désir névrotique de rester « propre » dans un environnement souillé et corrompu. La violence de l'environnement contre lequel il serait futile de lutter est mise en exergue dans ce passage. De l'odeur de la pourriture qui vous prend à la gorge en passant par son goût qui reste sur votre langue, et la sueur qui dégouline des poils jaunies des aisselles de certains passagers, et l'odeur faisandée de la viande, Ayi Kwei Armah n'a pas hésité à solliciter en permanence et tout au long de son roman nos cinq sens - l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher et la vue.



L'utilisation du langage excrémental<sup>25</sup>, où les excréments (fèces), l'odeur, la puanteur et la pourriture sont omniprésents, sert à la fois à dénoncer le laxisme, l'incapacité et la corruption des dirigeants qui ne font rien pour améliorer le sort des pauvres, et les conditions inhumaines, dégradantes et avilissantes dans lesquelles se trouvent la plupart des oubliés de l'indépendance ghanéenne. Pour Joshua D. Esty, « shit [...] emerges as an index of moral and political outrage in new Ghana bedeviled (sic) by greed and bureaucratic corruption » (1999, p. 22). Par conséquent, on note la récurrence des images de digestion et évacuation des aliments dans le roman. En outre, Esty ajoute que l'utilisation des excréments permet de mettre en relief la faillite des dirigeants à traduire dans les faits les aspirations du peuple : «... [Shit] draws attention to the failures of development, to the unkept promises not only of colonial modernizing regimes but of post-independence economic policy » (1999, p. 32). Abordant également dans le même sens, Eustace Palmer suggère que l'utilisation des fèces a pour but d'amener le lecteur à se révolter contre les injustices, contre les institutions corrompues, et ceux qui exploitent la misère des autres. Commentant justement la scène de la page 35 où la femme soulage son enfant malade avec sa bouche, elle dit : « Armah forces us to feel disgust as the woman sucks her child's nostrils, not to arouse our indignation against her, but against the authorities who allow her to languish in poverty, squalor and ignorance, while they fatten themselves on their country's riches » (Palmer, 1972, p. 135).

Pour Ayi Kwei Armah, l'emploi presque obsessionnel des mots qui ont un lien avec l'excrément et la pourriture<sup>26</sup> tels que « shit », « shithole », « anus », « lavatory », « smell », « stench », « decay », « rotteness », « putrescence » a pour but d'exprimer son dégoût du malaise socio-politique du Ghana et l'avidité de ses dirigeants. Conséquemment, les toilettes deviennent le « showroom », l'espace privilégié d'expression des sans voix comme en témoignent les graffitis sur les murs des toilettes à la page 106 : « VAGINA SWEET, MONEY SWEET PASS ALL », « WHO BORN FOOL, SOCIALISM CHOP MAKE I CHOP, CONTREY BROKE », « YOU BROKE NOT SO ? PRAY FOR

---

<sup>25</sup> S'agissant du style d'écriture, Jacques Chevrier (1998, p. 118) parle de « fécalisation » chez Sony Labou Tansi. Makhily Gassama (1995, p. 17), quant à lui, parle d'écriture « scatologique » à propos d'Ahmadou Kourouma.

<sup>26</sup> Selon Collins (1992, pp. 147-148), les mots qui ont rapport avec l'excrément et l'anus apparaissent au moins seize fois dans le roman de 180 pages. Quant aux mots pourriture, ils apparaissent au moins neuf fois dans ce roman d'Ayi Kwei Armah.

DETENTION, JAILMAN CHOP FREE ». À la lumière de ces graffitis, mis en relief dans le roman par une autre typographie, se dégagent les réalités qui sous-tendent les rapports sociaux et les idées prédominantes de cette société, ou du moins une partie de cette société. On note une primauté de l'argent, l'argent roi qui surpasse tout, « money sweet pass all », le pessimisme et le cynisme de ceux qui n'en ont pas (ils feraient mieux de trouver une place en prison, car les prisonniers n'ont pas de soucis, ils mangent gratuitement), et la dissonance entre le discours socialiste des dirigeants et leurs actes. En même temps qu'ils demandent des sacrifices au peuple dans l'intérêt supérieur de la nation, ils se goinfrent et s'accaparent des richesses du pays. Pourquoi les autres doivent-ils rester les bras croisés et regarder les barons du socialisme africain se partager le « gâteau national » ?

La duperie du gouvernement est démontrée d'une manière explicite. Koomson, le ministre du parti au pouvoir, a lui-même reconnu que le socialisme n'est pas possible au Ghana et que le vieux, le président, non plus ne croit pas à cette idéologie (p. 136). Pour Estie, la femme de Koomson, c'est ce « foutu socialisme » qui mine la paix des gens et les empêche d'amasser des fortunes. Cependant, les « Party men » n'utilisent-ils pas les noms de leurs ami(e)s pour acquérir des biens matériels ? Koomson n'a-t-il pas pris le nom de la mère d'Oyo pour s'acheter un bateau ?

La corruption, dans le roman, est le seul moyen pour prétendre à une vie meilleure, une vie faite de paillettes et de clinquants. Ce faisant, tout individu s'adonne à cœur joie à cette pratique. Profitant du système, chaque individu (du petit planton au chef) utilise sa position pour exploiter l'autre et lui soutirer de l'argent. Par exemple, le marchand de bois, Amankwa, est obligé de graisser la patte au responsable des attributions des wagons pour faire évacuer ses bois qui pourrissent dans la forêt. Comme il (le préposé des attributions) le dit si bien et sans aucun état d'âme, le marchand de bois a appris sa leçon (p. 108). On est tenté de se poser la question, quelle leçon ? A-t-il appris la leçon que leur société est malade et qu'aucun service ne peut être rendu sans un dessous-de-table ? Rappelons qu'au premier abord, Amankwa a essayé en vain de corrompre l'homme pour qu'il puisse l'aider à transporter ses bois. Indigné face au refus de l'homme de céder à sa requête, Amankwa l'insulte et lui dit qu'il ne réussira jamais. Il ne comprend pas le comportement de l'homme qui refuse ce que tout le monde accepte sans réfléchir.

Après son départ, l'homme reste confus et dans un monologue grinçant il dévoile le malaise social, moral et psychologique, et la perte de repères qui affectent sa société. Les

nouvelles valeurs ou normes prennent le pas sur les anciennes, et ceux qui ne veulent pas suivre la nouvelle tendance sont considérés comme des égoïstes, des poltrons, voire des idiots :

How could he, when all around him the whole world never tired of saying there were only two types of men who took refuge in honesty - the cowards and the fools? [...] The foolish ones are those who cannot live life the way it is lived by all around them, those who will stand by the flowing river and disapprove of the current (*The Beautiful Ones*, pp. 51,108).

Aussi la corruption est si rampante que ceux qui lui résistent ont le sentiment d'être des criminels et doivent se justifier à chaque instant :

The man was left alone with thoughts of the easy slide and how everything said there was something miserable, something unspeakably dishonest about a man who refused to take and give what everyone around was busy taking and giving: something unnatural, something very cruel, something that was criminal, for who but a criminal could ever be left with such a feeling of loneliness? (*The Beautiful Ones*, pp. 31-32)

L'homme qui se sent seul et coupable comme un criminel après avoir refusé de céder à la corruption montre le degré d'intériorisation des nouvelles valeurs et leurs impacts sur l'individu et sur la société en général. On assiste au renversement des valeurs sociales où les corrompus sont des héros ou des gens affables, généreux tandis que ceux qui dénoncent la corruption et essayent de garder leur probité morale sont traités comme des envieux, des jaloux et des ratés. Par exemple, Zacharias Lagos qui travaille pour une entreprise de bois arrondit ses fins de mois en vendant les bois mis de côté par ses soins à l'insu de son employeur. Et lorsqu'il a été arrêté après que le pot aux roses fût découvert, « people called him a good, generous man and cursed the jealous man who had informed on him » (p.96). À part l'homme, le Maître, Kofi Billy et Maanan, la plupart des gens trouvent la situation normale et ce ne sont pas ces parias qui vont changer le cours des choses.

Dans ces conditions, la naissance de « the beautiful ones » ne serait pas pour demain. L'honnêteté étant devenue un vice social, l'homme, à certains moments, reste confus et ambigu devant l'attitude à adopter face à la corruption. Par exemple, il ne sait pas pourquoi

il a refusé de prendre l'argent du marchand de bois. Quelle attitude doit-il adopter face à cette corruption ambiante ? Doit-il refuser de recourir à des pratiques répréhensibles (déprédation, malversation, tricherie) dans une société qui s'est bâtie sur le lucre et la prévarication ? Comment pourrait-il arriver à subvenir aux besoins de sa famille, satisfaire les désirs scintillants de sa femme sans compromettre ses valeurs ?

Contrairement à son mari, Oyo ne se fera pas prier deux fois pour se jeter sur l'occasion et croquer à belles dents le fruit de la fraude et de la tricherie. Elle insulte l'homme et ne voit pas pourquoi l'homme a refusé d'accepter le pot-de-vin. Pour elle, tout le monde fait ce qui est nécessaire pour améliorer son quotidien et ce n'est pas elle qui va s'en priver : « Everybody is swimming toward what he wants. Who wants to remain on the beach asking the wind, "How...How...How?" » (p. 44). De même, dans *Going Down River Road* (1976) de Meja Mwangi, Ben, l'un des protagonistes, fait la même remarque qu'Oyo : « everybody was scrambling for big money, and no-one cared how you made it. You could have sold the whole god dam country to the eager buyers; a lot of those guys in the big cars on the avenues did just that » (p. 50).

Il serait erroné de croire que l'homme n'a pas envie d'améliorer sa situation, de relever sa tête, de sortir de sa misère et de cette vie que sa femme qualifie de rampante (« crawling ») (p. 44) dont elle ne veut plus. L'homme n'a-t-il pas caressé le rêve de faire des études supérieures et avoir une bonne position dans la société ? Il a dû abandonner son rêve, la mort dans l'âme, pour s'occuper de sa famille quand Oyo tomba enceinte. Par conséquent, pour l'homme, ce n'est pas l'acquisition des objets eux-mêmes qui pose problème, c'est la méthode pour y parvenir qui ne l'enchantait pas : « it was not the things themselves, but the way to arrive at them which brought so much confusion to the soul. And everybody knew the chances of finding a way that was not rotten from the beginning were always ridiculously small » (pp. 144-145). Il caresse même l'idée, le souhait de voir un de ses enfants réussir à briser un jour la chaîne de la pauvreté, ce cercle des damnés et des impuissants, et qu'à son tour il tirerait les autres vers le haut. Mais existe-t-il d'autres moyens, en dehors de la corruption, pour approcher l'éclat, le clinquant, le « gleam », symbole de la réussite sociale ? On note tout au long du roman, l'ambivalence de l'homme, et la difficulté de ce dernier à faire un choix.

Pour les « héros du gleam » et leurs adeptes, il n'y a qu'un seul moyen, une seule possibilité pour parvenir à ses fins : la corruption. « There would always be only one way

[...] to reach the gleam. Cutting corners, eating the fruits of fraud. [...] There is no other way, and the refusal to take the leap will help absolutely no one at any time » (pp. 98, 108). C'est justement, ce que l'homme n'est pas prêt ou n'a pas envie de faire : entreprendre le saut périlleux – (« to take the jump ») (p. 96) – ou le saut corrompu, (« corrupt leap ») (p. 96). L'homme est prêt à jouir du confort de l'éclat (« gleam ») et à offrir une belle situation à sa famille, mais pas à n'importe quel prix. Il ne veut pas compromettre ses valeurs ou les sacrifier sur l'autel du Dieu de la société de consommation. Sachant que seul le chemin de la corruption mène vers le bonheur matériel et voyant la contradiction de l'homme, Oyo, avec un air de mépris et de dédain, le qualifie de « chichidodo ». Selon Oyo, « chichidodo » est un oiseau qui tout en détestant les excréments ne mangent que des asticots : « the chichidodo is a bird. The chichidodo hates excrement with all its soul. But the chichidodo only feeds on maggots, and the maggots grow best inside the lavatory » (p. 45).

Cette métaphore de « chichidodo » est très importante pour la compréhension du récit dans la mesure où elle structure ce denier et permet au lecteur de cerner l'ambiguïté, l'ambivalence et la contradiction permanente de l'attitude de l'homme face aux problèmes existentiels auxquels il est confronté. Par exemple, confronté à l'effet que produit l'« Atlantic-Caprice » sur les pauvres – cet hôtel qui dans le roman symbolise la corruption et la dépravation des mœurs – la confusion mêlée d'angoisse, de désarroi et d'impuissance de l'homme s'exprime dans les lignes suivantes :

The gleam, in moments of honesty, had power to produce a disturbing ambiguity within. It would be good to say that the gleam never did attract. It would be good, but it would be far from the truth. [...] It was getting harder to tell whether the gleam repelled more than it attracted, attracted more than it repelled, or just did both at once in one disgustingly confused feeling all the time these heavy days ( *The Beautiful Ones*, p. 10).

Au-delà de la personnalité de l'homme, c'est le sentiment de gêne général qu'éprouvent les déshérités devant ce luxe monumental au milieu des taudis qui est mis en exergue. Cet Atlantic-Caprice, cet hôtel d'une blancheur insultante – (« insulting white ») (p. 10) – qui permet aux riches d'assouvir leurs caprices renvoie aux pauvres leur misère.

Outre la métaphore de l'oiseau « chichidodo », c'est la notion de voyage et de vitesse qu'Oyo entreprend d'expliquer. La vitesse – comme signe de réussite – est associée à ceux

qui volent vers l'éclat (« gleam ») tandis que la lenteur sert à qualifier ceux qui se débattent dans la misère. Contrairement à son mari, Koomson, l'ancien ami de classe de l'homme, ancien docker, devenu ministre par la force des choses, est un héros du clinquant, du « bling-bling » car il a appris à conduire vite selon l'expression d'Oyo. Ainsi, la vitesse devient en quelque sorte le principe ou la vertu cardinale qui devrait gouverner sa société, et Oyo se fait le devoir d'expliquer à l'homme ce qu'elle entend par la vitesse :

Teacher, my wife explained to me, step by step, that life was like a lot of roads: long roads, short roads, wide and narrow, steep and level, all sorts of roads. Next, she let me know that human beings were like so many people driving their cars on all these roads. This was the point at which she told me that those who wanted to get far had to learn to drive fast. And then she asked me what name I would give to people who were afraid to drive fast, or to drive at all. I had no name to give her, but she had not finished. Accidents would happen, she told me, but the fear of accidents would never keep men from driving (*The Beautiful Ones*, p. 58).

À la lumière des explications de la femme de l'homme, on constate qu'il y a trois différentes catégories de vitesses et d'hommes : ceux qui conduisent vite, ceux qui ont peur de conduire et ceux qui ne conduisent pas du tout. Dans la première catégorie où la vitesse est liée à la linéarité, on note les « héros du gleam », ceux qui comme Koomson, Estie, les avocats et les marchands corrompus ont décidé « de grimper vite » (p. 52) avec la « puissance de l'aigle » (p. 51) tout en se baignant dans la « félicité céleste » (p. 151). À l'opposé des puissants, à l'autre bout de la chaîne, on retrouve des gens comme Teacher et Rama Krishna qui ont tourné le dos à la société en refusant de conduire. Et au milieu de ces deux catégories, il y a ceux qui pataugent dans la pauvreté parce qu'ils ont peur de conduire. C'est le cas de l'homme qui ne partage ni la passivité morbide ni la fatalité désarmante de Teacher ou les méthodes peu recommandables des profiteurs ou des tricheurs.

Ceux qui ont peur de conduire sont des somnambules dont on nous dit que leurs actions sont caractérisées par une certaine lenteur qui n'est autre chose qu'un cercle infernal qui emprisonne ou annihile tous leurs efforts. L'homme est au milieu, une ligne médiane en quelque sorte. Comme il le dit lui-même : « [...] it is impossible for me to watch the things that go on and say nothing. I have my family. *I am in the middle* » (p. 93, c'est moi qui souligne ) ou « I cannot sit and watch » (p. 57). Cependant, il ne fait rien concrètement pour

agir. Il est à la fois un raté et un aspirant héros dans la mesure où il n'a pas réussi socialement (comme il l'aurait voulu) mais il admire les avantages et les prestiges que procurent les biens matériels. Il rêve d'offrir une vie meilleure à ses enfants et de ne pas se sentir inutile. L'homme, selon Garry Gillard (1992), est écartelé ou pris entre le progrès et la régression, entre l'espoir et le désespoir : « between progress and regress, and between hope and despair » (SPAN, consulté le 10/02/2012). En un mot, la vitesse est liée à la linéarité tandis que la lenteur est synonyme de la circularité.

Ces deux concepts (vitesse et lenteur) transparaissent davantage au début du quatrième chapitre où l'homme à la sortie du travail n'est pas pressé de rentrer à la maison et se livre à une réflexion :

Outside, the sight of the street itself raised thoughts of the reproach of loved ones, coming in silent sound that ate into the mind in wiry spirals and stayed there circling in tightening rings never letting go. *There was no hurry*. At the other end there was only home, the land of the loved ones, and there it was only the heroes of the gleam who did not feel that they were strangers. And he had not the kind of hardness that the gleam required. And [he walks] with the *slowness* of those whose desire has nowhere to go [...]. Up at the top a bus arrives and makes a turn for the journey back. *The man does not hurry* Let it go (*The Beautiful Ones*, p. 35, c'est moi qui souligne).

Dans cet extrait sous forme d'une autocritique acerbe et violente, transparaissent le malaise et la souffrance de l'homme. Il n'est pas pressé de rentrer chez lui car c'est à la maison parmi les siens, les « bien-aimés » qu'il se sent le plus étranger. Contrairement aux « héros du gleam » dont la hardiesse leur permet de vivre au-dessus de leurs moyens, et ce faisant n'ont pas peur de rencontrer les membres de leur famille, l'homme et tous les déshérités redoutent les reproches de leurs amis et de leur famille. On note une touche d'ironie dans l'appellation les « loved ones » attribuée à la famille de l'homme par le narrateur. Normalement, les bien-aimés sont censés apporter à l'homme le réconfort dont il a besoin pour affronter le monde extérieur. Mais pour l'homme, ses bien-aimés constituent un autre obstacle à franchir. Il doit supporter les yeux accusateurs de ses enfants et le silence pesant presque torturant de sa famille. Dans une requête sous forme de prière, il demande à ses enfants de lui épargner leurs yeux : « O you loved ones, spare your beloved the silent agony of your eyes » (p. 42). On note ici aussi le leitmotiv du regard déjà invoqué plus haut.

Son collègue de bureau aussi se trouve probablement dans la même situation peu enviable où ceux qu'on aime se transforment en ennemis : il préfère la solitude du bureau à l'ambiance suicidaire de la maison. La conversation entre lui et l'homme est révélatrice de son malaise :

'Once,' the clerk said, 'I wanted to stop and get out. About two in the morning.'

'Where did you go?'

'I didn't go. When I thought of it, where could I go?'

'Home,' the man said, laughing a little.

'Home?' The other made a sound much like dry paper tearing. Was it meant as an answering laugh 'I thought of home.' The brightness in his eyes went down and the eyeballs themselves seemed to retreat inside, getting darker. He paused, unable to make up his mind about something, then he added, '*I can almost like it here when I think of home*' (*The Beautiful Ones*, p. 16, c'est moi qui souligne).

Compte tenu de sa situation précaire et peu enviable, l'homme n'arrive plus à diriger son foyer et c'est sa femme Oyo qui fait la loi. De surcroît, il n'arrive plus à accomplir son devoir conjugal : faire l'amour à sa femme. Les poils drus et la chair dure du pubis d'Oyo et les cicatrices sur son ventre dues à la césarienne (lors de son dernier accouchement) lui enlèvent tout désir de lui faire l'amour (p. 98). On retrouve cette même scène d'impuissance de faire l'amour à sa femme après une césarienne chez Mr Abednego dans le roman *The Man who Came in from the Back of Beyond* (1991) de Biyi Bandele-Thomas.<sup>27</sup> La vue de la cicatrice sur le ventre de leur femme enlève à l'homme et à Mr Abednego tout désir/envie de leur faire l'amour. On note une certaine dévirilisation et une certaine démasculinisation chez l'homme : le sentiment de défaite conduit à l'impuissance sexuelle. Il ne compte plus parmi les gens qui peuvent prendre soins de leur famille : « 'People who can do manly things, and

---

<sup>27</sup> Bozo, l'enfant né après la césarienne, est appelé « fils de pute » par son père qui l'accuse d'être responsable de son impuissance.



take the burdens of others too' » (p. 139). Sa frustration et son inutilité<sup>28</sup> lui sautent à la figure quand sa famille le compare à Koomson et trouve en ce dernier le Messie, le Sauveur, à cause de ses biens matériels tels que de belles villas et la puissance aveuglante de ses grosses voitures.

Pour Oyo, il n'y a du salut que dans la blancheur étincelante des biens matériels : « 'salvation' [...] is in the blinding gleam of beautiful new houses and the shine of powerful new Mercedes cars [...] [and] the scent of expensive perfumes and the mass of a new wig » (p. 56). L'homme, faute d'accéder à la demande de ses « beloved ones », devient un souffre-douleur, un martyr de la probité morale. Il est humilié et enterré vivant par sa belle-mère qui considère que les enfants de l'homme sont des orphelins malgré eux :

“My poor husband!” said the old woman, over and over again. “You have no shoes to wear, so your poor little feet get torn to pieces. Ei, my husband, you have no *body*, *nobody* to buy you shoes, so your little toes will all be destroyed. Where is the wound, my husband? Where is it? You must know you have *nobody*, you are an *orphan*, a *complete orphan* (*The Beautiful Ones*, p. 123, c'est moi qui souligne).

Ce monologue accusateur de la belle-mère (en présence de l'homme) à propos de la blessure au pied de l'un des enfants de l'homme est révélateur de la tactique de cette dernière pour l'humilier et le blesser : « This was done so very often, the tender heads of children serving as things on which adults could bounce their *bullets words* into *the hearts of their enemies* » (p. 123, c'est moi qui souligne). On note la répétition de « nobody » et « orphan » qui accentue l'exclusion de l'homme.

Koomson, tel qu'il est présenté, apparaît comme le prototype de la classe dirigeante corrompue. Il apparaît pour la première fois dans le roman au quatrième chapitre accompagné de sa femme Estie d'une manière ostensible avec sa grosse voiture neuve, sa Limousine, et

---

<sup>28</sup> Cette sensation d'inutilité, voire de nullité apparaît plusieurs fois dans le roman. On la note lors de sa conversation avec Teacher où se mot « uselessness » est employé deux fois (pp. 53, 57) et lors de sa visite chez sa belle-mère il crut entendre ce mot « useless » qui lui est destiné (p. 124). Après la visite de Koomson, sa belle-mère a employé « useless men » pour le critiquer de son incapacité à satisfaire les attentes de sa famille (p. 139).

son costume. Décrite de l'extérieur par la voix narrative du roman, la voiture cristallise à elle seule la puissance et le pouvoir. La puissance aveuglante de la voiture, d'une part, et le pouvoir du propriétaire, d'autre part.

Voyant l'apparence extérieure ostentatoire de richesse de Koomsom, Ministre plénipotentiaire, Membre de la Commission Présidentielle, Héros de l'Union Socialiste, il n'est pas étonnant que la vieille femme qui lui vend du pain l'appelle mon seigneur, mon maître et mon homme blanc (« 'my own lord, my master, [...] my white man' ») (p. 37), et que le narrateur l'assimile à son costume ou le réduise à son apparence physique. « The suited man emerges and strides slowly towards the praise-singer seller. [...] The suit stops in front of the seller, and the voice that comes out of it is playful, patronizing » (p. 37). Koomson ne boude pas son plaisir quand la vendeuse le gratifie du surnom de « big man » et cela se remarque même dans la pénombre grâce à son sourire qui en dit long sur sa satisfaction et sa joie.

Ici, l'existence de Koomson est basée uniquement sur les objets matériels avec lesquels il s'entoure et à partir desquels il tire une certaine personnalité. Comme le souligne Gareth Griffiths, « [Koomson] has no social or economic reality, no personal identity. His reality is defined solely by the objects with which he surrounds himself, and from which he builds a "personality" » (1992, p. 79). Ainsi, selon Lucien Goldmann, on assiste à « la transformation des êtres humains en choses au point qu'il devient de plus en plus difficile de les distinguer de celles-ci » (1964, p. 317). Aussi, les objets ont-ils acquis une « réalité propre, autonome ; dans lequel les hommes, loin de maîtriser ces objets, leur sont assimilés » (Goldmann, 1964, p. 318). Quant à sa femme Estie, elle est subjuguée par les perruques et captivée par l'éclat des bijoux notamment le diamant dont elle est tombée amoureuse. Dans cette société ghanéenne où le matérialisme devient la nouvelle religion et l'argent le nouveau Dieu (« materialism becomes the new religion, money the new god ») (Larson, 1972, p. 262), l'exhibition des signes extérieurs de richesses est un signe de réussite.

L'insolente opulence dans laquelle vit la famille Koomson est constamment martelée dans le roman. Lors de la visite de l'homme et sa femme chez les Koomson, ils sont fascinés et stupéfaits par la somptuosité et l'élégance des objets qui se trouvent dans la salle de séjour :

There were things here for a human being to spend a lifetime desiring. There were things here to attract the beholding eye and make it accept the power of their owner. Things of intricate

and obviously expensive design. It was impossible not to notice the ashtrays, for instance, since they were not just things to be used, but also things with a beauty of their own that forced the admiration of even the unwilling.

It was amazing how much light was in a place like this. It glinted off every object in the room. Next to each ashtray there were two shiny things: a silver box and a small toy-like pistol. [...] Light came off the marble tops of the little side tables.

[...] The sitting room was cut off by a long, high frame, beautiful polished, also with shelves all covered with small, intricate objects that must have come from foreign lands...(*The Beautiful Ones*, pp. 144, 145-146).

À part le salon, c'est la salle à manger qui retient l'attention d'Oyo et le lecteur n'est pas surpris d'entendre dans la bouche d'Estie que c'est la « State Furniture Corporation » qui est en train de renouveler leurs meubles (de la salle à manger) parce que dit-elle, Joe est en bons termes avec le patron (p. 148). Il va sans dire que les entreprises d'État deviennent la propriété privée de la classe dirigeante, des ministres et de leurs acolytes qui en font ce qu'ils veulent. Dans cette société où le respect de la chose publique n'est qu'un vœu pieux, il n'est pas étonnant d'entendre Koomson déclarer que l'argent n'est pas un problème : « the money is not the difficult thing. After all, the Commercial Banks is ours, and we can do anything » (p. 136).

Usant de son influence et de sa position, Koomson a obtenu une bourse pour Regina, sa belle-sœur, pour aller étudier la couture à Londres. Il est même prêt à procurer à cette dernière des devises étrangères (malgré l'interdiction) pour qu'elle puisse s'acheter une voiture (Jaguar) dont elle est tombée amoureuse. Koomson peut enfreindre la loi avec impunité parce que selon lui, tout est possible : « 'everything is possible, [and] it depends on the person' » (p. 149). On assiste à une justice à deux vitesses où les grands voleurs, les gros corrompus et corrupteurs passent entre les mailles de la justice alors que les petits délinquants sont jetés en prison :

The net had been made in the special Ghanaian way that allowed the really big corrupt people to pass through it. A net to catch only the small, dispensable fellows, trying in their anguished blindness to leap and attain the gleam and the comfort the only way these things could be done. And the big ones floated free, like all the slogans. End bribery and corruption. Build Socialism. Equality. *Shit* (*The Beautiful Ones*, p. 154).

Ceux qui sont censés lutter contre la corruption sont les premiers à profiter du système. Dans ces conditions comment prétendre aboutir à une solution ? Comment promouvoir l'égalité et le socialisme ? Comment débarrasser le pays de la pourriture si les dirigeants sont tous corrompus ? La contradiction sur laquelle la société est bâtie est mise en relief car les lois sont faites par ceux qui sont les premiers à les enfreindre. Ils n'ont rien à craindre. Les lois sont faites seulement pour punir les pauvres. Dans ces régimes minés par la prévarication (« eat-and-let-eat ») (Achebe, 1966/1981, p. 149) ou (« chop some make me chop some ») (Awoonor, 1971/1981, p. 22), l'éclosion d'une couche sociale consciencieuse qui pourrait rompre avec cette mentalité n'est pas à l'ordre du jour dans la mesure où il n'y a pas de salut en dehors du monde éblouissant des riches (« outside the area of the gleam which made the loved ones suffer in their impatience, there was nothing worth pursuing, nothing at all worth spending life's minute on ») (p. 47). Tout le monde se complaît dans cette situation puisque chacun semble y trouver son compte sauf évidemment ceux qui s'accrochent encore à une probité morale.

Le statut social des personnages du roman dépend de l'argent et des biens matériels qu'ils possèdent. Par rapport à la richesse de Koomson et d'Estie, Oyo affirme sans hésitation qu'ils ont une vie propre et étincelante, mais l'homme n'est pas de cet avis et rétorque : « some of that kind of cleanness has more rottenness in it than the slime at the bottom of a garbage dump » (p. 44). Le confort matériel des profiteurs n'est pas ici seulement associé à de la pourriture mais aussi au cynisme avec lequel ils monopolisent la richesse du pays. Même l'argent qui symbolise le pouvoir et la puissance porte en lui une odeur de décomposition. Leur richesse est bâtie sur la souffrance de leurs concitoyens et aux dépens des plus démunis. En mettant en lumière cette dissonance, Ayi Kwei Armah dénonce la cupidité, la méchanceté et le comportement scandaleux de ces dirigeants qui n'ont bâti leur fortune que sur la misère des autres.

En conséquence, le confort matériel et le bien-être des profiteurs sont acquis au détriment du mal-être et de la vie exécrable des laissés-pour-compte. Partant de ce constant, il ne serait pas exagéré de dire que leur richesse n'est que pourriture. Et si leur existence ne dépend que de leur richesse, on pourrait suggérer sans crainte qu'ils sont eux-mêmes des pourritures. Parlant justement des politiciens qui jouissent d'une vie confortable et qui vont à

Winneba<sup>29</sup>, le narrateur n'hésite pas à les comparer à la « merde » (« shit ») (p. 89) : « that is where the shit of the country is going nowadays » (p. 89). Et pour Joshua Esty : « Armah's fundamental satiric manoeuvre is to reverse the apparent assignments of clean and dirty, revealing the perversion of a system in which the ethically besmirched comprador enjoys a perfumed existence while the long-suffering masses wallow in shit » (1999, p. 33). En comparant la richesse des profiteurs à de la pourriture, le vrai visage de ces derniers est révélé et le lecteur ne peut que voir ces voleurs d'une manière condescendante.

Dans *The Beautiful Ones*, avoir et être sont intimement liés en ce sens que du premier (avoir) dépend le deuxième (être). La vie des personnages et leur ascension sociale dépendent de leur confort matériel et aucun moyen n'est exclu pour parvenir à leurs fins. Dans ces conditions, comment l'homme pourrait-il résister à la sollicitation incessante de ses bien-aimés qui veulent goûter eux aussi au bonheur du clinquant (« gleam ») ? « So how was a man ever going to be able to fight against all the things and all the loved ones who never ceased urging that nothing else mattered, that the way was not important, that the end of life was the getting of these comfortable things? » (p. 151). Ici le poids des membres de la famille sur l'homme, le personnage principal, de prendre ce qu'il appelle la voie de la corruption (« the rotten, sweet way ») (p. 145), et l'effet qu'exercent les biens matériels sur les personnages sont palpables. La corruption semble être la seule issue pour satisfaire sa famille et amasser de la richesse. Contrairement à Obi Okonkwo qui a cédé au Mammon face aux sollicitations de ses proches dans *No Longer at Ease* (1960) de Chinua Achebe, l'homme semble tenir bon malgré ses doutes et son malaise permanents.

Pour « les héros du gleam », tous les moyens sont bons pour apprivoiser l'éclat (« gleam ») qui, selon Kolawole Ogungbesan, représente : « the luxuries of life, and carries with it the moral condemnation of comfort achieved at the expense of other people's hardship » (1975, pp. 95-96). Ainsi, pour les profiteurs qui foulent aux pieds les valeurs morales, la corruption est un pain béni. Ils ne s'en privent pas pour piller la richesse de leur

---

<sup>29</sup> Winneba est une ville située à 60 km de la capitale du Ghana, Accra. C'est à Winneba que Nkrumah avait installé son centre pour l'élaboration de son idéologie socialiste. « The Kwame Nkrumah Institute of Economics and Political Science » connu sous le nom « Winneba Ideological Institute », a pour but de propager l'essence de l'unité africaine au Ghana et à travers tout le continent africain. Selon Nkrumah, « seuls les socialistes peuvent bâtir une société basée sur le socialisme ». La première pierre de cet institut fut posée le 18 février 1961 (NIICA, consulté le 18 février 2012).

pays au détriment bien sûr de leurs concitoyens. Les thèmes de corruption, le gouffre spirituel et la perte de repères esquissés dans ce premier roman *The Beautiful Ones* (1968) d'Ayi Kwei Armah sont amplement développés dans son second roman *Fragments* (1969).

### 1.1.2 La fragmentation des valeurs

Dans son deuxième roman, *Fragments*, Ayi Kwei Armah enfonce le clou dans sa dénonciation de la corruption généralisée de la société ghanéenne où les valeurs traditionnelles sont travesties et détournées à des fins purement matérialistes. La prédominance des valeurs matérielles sur les valeurs humaines est palpable.

Le roman s'ouvre sur la cérémonie de libation lors de laquelle la famille Onipa rassemblée demande aux mânes des ancêtres et aux esprits bienveillants la protection du jeune Baako pour que son voyage en Occident se déroule sans difficulté. Foli, l'oncle de Baako, qui normalement devrait présider la cérémonie selon les règles et la déontologie coutumières Akan, use de stratagèmes pour voler l'alcool, « schnapps », destiné à apaiser les esprits. N'eut été la vigilance de Naana (la grand-mère de Baako), « la gardienne de la tradition », les préceptes de cette cérémonie auraient été bafoués. Cela pourrait entraîner la mort du voyageur et briser le cycle de la régénération annoncé par Naana dans son monologue du début du roman.

En dépit des bonnes prières et des incantations prononcées par Foli, celui-ci, selon Naana, prive les esprits de leur dû en ne leur versant qu'une petite quantité d'alcool. Cette négligence pourrait provoquer la colère des esprits :

The pig Foli, in spite of the beauty of the words he had spoken, remained inside his soul a lying pig. A shameful lot more than a whole half of the drink had remained unpoured, and now he went and took [...] a glass to pour the traveler's drink of ceremony for Baako. It was a very small glass he took, the shrivelled soul, the better to keep what remained of the drink for his own parched throat.[...] All the time his eyes were sharpened to see that not one more drop escaped to give peace to the unsatisfied tongue of the ancestors he had already cheated.[...] [A]nd then my blood was poisoned with the fear of what would happen if Foli's greed for drink was allowed to break the circle and to spoil all the perfect beauty of the libation (*Fragments*, pp. 6-7).

Et pour ôter tout doute, apaiser la colère des esprits et de ce fait assurer une bonne protection à son grand fils, Naana est obligée de verser un grand verre rempli de liqueur aux esprits et de prononcer une prière pour que l'essence de la cérémonie soit respectée : « Nananom, drink to your thirst, and go with the young one. Protect him well, and bring him back, to us, to you » (p.8). Après son devoir accompli, c'est à travers une série de questions à la fois accusatrices et rhétoriques que Naana dénonce l'avidité et la mesquinerie de Foli qui pourraient avoir des conséquences fâcheuses et imprévisibles pour le jeune Baako :

You learned so well the words you spoke to the dead ones this night. Did not one also teach you the power of the anger of the departed? How did you forget, then? Or was the present growling of your belly a greater thing than Baako's going and the whole stream of his life after that? The spirits would have been angry, and they would have turned their anger against him. He would have been destroyed (*Fragments*, p. 8).

L'observance des règles de la cérémonie, le culte des ancêtres, est primordiale aux yeux de Naana, mais pour Foli cela ne va pas de soi. Il semble que Foli et Naana ne soient pas sur les mêmes longueurs d'onde en ce qui concerne le respect de la tradition. Justement, le respect de la tradition est au cœur de la cérémonie destinée à protéger le jeune Kocoumbo, héros du roman d'Aké Loba, *L'Étudiant noir* (1960), lors de son séjour en France. La tradition a été respectée, et un chat noir a été sacrifié avant le départ du héros à l'étranger afin que celui-ci revienne sain et sauf sur la terre de ses ancêtres :

Le jour du départ approchait. Une semaine avant de quitter le sol de ses aïeux, un sacrifice s'imposait. On immola un chat noir aux mânes des ancêtres afin que le voyageur ne mourût pas à l'étranger.

- Que ton crâne vienne blanchir sous nos plaies comme les os des aigles reviennent blanchir sur la terre.

- L'aigle plane au firmament, au front des dieux, mais sa carcasse se retrouve dans nos bois, avait répondu Kocoumbo. Ce fut après avoir prononcé cette formule incantatoire que le jeune homme sentit son destin accompli (p. 34).

Dans ces deux cérémonies, l'accent est mis sur le cycle de la régénération qui doit être protégé et sauvegardé afin de perpétuer le lignage et la survie de la famille. Naana est

contente de la beauté de la libation, de la beauté des paroles prononcées à l'attention des ancêtres et de son action envers ces derniers. Elle est sûre que Baako reviendra car les prescriptions de la cérémonie de libation ont été respectées et que le cycle n'est pas brisé : « the circle was not broken at any place » (pp. 3, 11). D'où l'importance du retour de Baako qui coïncide avec la naissance de l'enfant d'Araba, sa sœur.

Il est important de souligner qu'Araba a essayé cinq fois d'avoir en vain un enfant quand Baako est aux États-Unis. Ces cinq tentatives infructueuses correspondent aux cinq ans que Baako a effectués à l'étranger. La reconnaissance d'Araba à l'égard de son frère est on ne peut claire quand elle dit à ce dernier que c'est lui qui lui a donné l'enfant : « [...] in the hospital you gave me your blood [...] The child too. You gave him to me. *If you had not come back yourself, I would have lost this baby also* » (p. 85; c'est moi qui souligne). Si le retour de Baako est ici synonyme du respect du cycle de la régénération et la confirmation de la foi de Naana en la tradition, le retour de Brempong quant à lui, révèle un autre aspect de la société ghanéenne, celui de l'adoration sans limites et sans conditions des biens matériels importés de l'Occident et l'effondrement des valeurs morales et traditionnelles.

La cérémonie de l'accueil de Brempong à l'aéroport d'Accra (pp. 54-59) est révélatrice de l'ancrage et de l'enracinement de la mentalité du « cargo cult » dans la société ghanéenne. On assiste à un déguisement, à une parodie et à une théâtralisation de l'accueil où tous les personnages sont des acteurs. C'est un jeu des impuissants qui accueillent un puissant tout en espérant que la puissance de ce dernier les phagocyte. On se retrouve alors face à une carnavalisation des rapports sociaux, d'un jeu de dupe qui donne le tournis et qui semble convenir tant aux impuissants qu'aux puissants :

What power would Brempong find to sustain such a dizzy game? [...] Perhaps he was not likely to be worried about the power needed for this game, because like all the eager ones around him he had found in the game itself an easy potency he had not struggled for, to create. [...] In the end they had come waiting for him with a ceremony in their hearts, and amazingly it had happened that whatever strange ceremony he had been rehearsing inside his own being had been perfect answer to theirs (*Fragments*, pp. 61-62).

Les impuissants (« the powerless ») attendent des retombées de leurs actes de fidélité et adoration de la part du puissant. Celui-ci a le devoir moral et matériel de satisfaire ses adeptes et ses admirateurs. C'est ainsi que Brempong est accueilli à l'aéroport comme un



héros, un sauveur. Les cris de joie insatiables (« insatiate gladness » (p. 56) accompagnés de danses, des bousculades monstres et des attroupements autour de lui témoignent de son importance, de son statut de privilégié. Ce ne sont pas les noms ou les adjectifs qui manquent pour le désigner. Il est appelé tour à tour homme blanc, grand homme et « been-to » ( « white man, big man, great man, been-to ») (p. 59). Ces noms pompeux et flatteurs qui servent à désigner Brempong nous fait penser aux noms donnés à Koomson dans *The Beautiful Ones* par une marchande de pain qui le supplie pour lui vendre du pain (p. 37). Appelés Koomson et Brempong « white man » montre un certain complexe d'infériorité, et l'intériorisation de la suprématie blanche inculquée aux Africains au cours de la colonisation. Ce phénomène est décrit par Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs* (1952) où les colonisés restent subjugués par tout ce qui vient de l'Occident.

Pour couronner l'accueil du demi-dieu qu'est Brempong, un pagne, *Kente*, a été déroulé comme un tapis rouge en son honneur et une bouteille de champagne, acheté à un prix exorbitant, a servi pour laver ses pieds. Cette scène nous rappelle une scène de la Bible appelée l'onction de Béthanie où une femme nommée Marie nettoie avec ses cheveux les pieds de Jésus Christ après les avoir lavés avec un parfum de grande valeur.<sup>30</sup> Voyant le caractère grotesque de la cérémonie d'accueil, une vieille dame qui est venue accueillir Brempong mais à qui on a refusé d'intégrer le cercle très fermé des admirateurs s'indigne de la malédiction qui est tombée sur son peuple : « Ei, ei! This is some disease that has descended upon us. [...] I was mad enough to agree to come and welcome someone's swollen peacock » (p. 59).

Cette célébration n'est que la manifestation de l'état d'esprit de cette société ghanéenne gangrenée par le cancer de la surconsommation des produits manufacturés venus d'Occident, et où l'accumulation des biens matériels et le paraître sont devenus une raison de vivre et un baromètre de réussite. Ce faisant, Brempong n'a pas manqué de rappeler à Baako la nécessité de revenir au pays les bras chargés des biens matériels pour satisfaire les demandes des siens restés au pays. Le lecteur se rend compte que revenir les mains vides comme l'a fait Baako est un sacrilège, voire une offense ou une insulte vis-à-vis de sa famille. Baako, acculé par sa famille et la société en générale et secoué par une deuxième dépression

---

<sup>30</sup> Voir l'évangile selon Jean, chapitre 12, verset 3.

nerveuse, fait la remarque suivante : « “I forget the cargo [...] You can’t go back anywhere with nothing in your hands. It’s a mistake – not a mistake, an insult” » (p. 190).

Dans ce cadre, le sermon de Brempong dans l’avion qui les ramène à Accra est édifiant. Il fait l’inventaire de tout ce qu’il a pu acheter lors de son déplacement en Europe et met en exergue l’erreur fatale de Baako de revenir au Ghana les mains vides car le départ du privilégié doit profiter à tous :

Every time I go out I arrange to buy all I need, suits and so on. It’s quite simple. I got two good cars on this trip. German cars, from the factory, all fresh. They’re following me. Shipped. [...] You just have to know what to look for when you get a chance to go abroad. Otherwise you come back empty-handed like a fool, and all the time you spent abroad is a waste, useless. [...] It’s no use going back with nothing. [...] It’s a big opportunity, and those at home must benefit from it too. I don’t see the sense in returning with nothing (*Fragments*, pp. 45, 53).

La nécessité, voire l’obligation de satisfaire les membres de sa famille avec les produits de l’Occident est mise en relief et nul ne peut déroger à cette obligation morale et matérielle au risque de se discréditer aux yeux des siens, de se voir traiter d’égoïste, d’avare, voire de fou. Brempong qui a intériorisé ce mode de vie de sa société ne manque aucun déplacement à l’étranger pour satisfaire l’appétit vorace de ses proches. D’une manière réaliste mais cynique, il a accepté de jouer le jeu et de profiter des réalités que lui offre sa société. Pour sa mère, par exemple, il lui a acheté un congélateur pour qu’elle puisse conserver le bœuf qui sera tué lors des fêtes de fin d’années : « [F]or my mother, I bought a complete freezer. My mother has always wanted to have a whole bull slaughtered in her yard for Christmas. Now I’ll buy the bull and what remains won’t decay » (pp. 52-53).

Cette fièvre du consumérisme qui fait grelotter toutes les couches sociales ghanéennes se fait au dépend du spirituel, de la connaissance et de la culture. Ceci explique l’attitude dédaigneuse et méprisante avec laquelle Baako est accueilli à son arrivée à l’aéroport. Lors de son passage à la douane, le douanier après avoir brièvement inspecté ses bagages lui demande avec un air hautin : « paper, paper, is that all? » (p. 56). Baako lui-même reconnaîtra ce décalage entre cette quête de richesses matérielles et le vide spirituel de sa société quand il pose cette question combien de fois réaliste : « Who needs what’s in a head ? » (p. 190). Son interrogation fait écho à la réflexion de Teacher dans *The Beautiful Ones* : « The things people want, I do not have to give. And no one wants what I happen to

have. It's only words, after all » (p. 79). De même, dans *Search Sweet Country* de Kojo Laing, un des personnages affirme : « 'I don't want to waste time thinking. I want to waste time making money » (1986/1987, p. 32). Cette question de Baako ainsi que la réflexion de Teacher posent la question épineuse de la place de l'intellectuel et de l'artiste dans la société africaine minée par le consumérisme des gadgets et de l'artifice. Cette métamorphose de la société où le matérialisme et l'argent roi dominant, est une société ouverte à tous les vices et toutes les occasions sont bonnes pour amasser de l'argent ou exhiber sa richesse même au mépris des règles qui régissent la société traditionnelle. Cette société traditionnelle – en délitement – dont Naana parle avec regret plaçait le spirituel au-dessus des biens matériels.

L'enfant d'Araba, sacrifié sur l'Autel du Dieu de l'argent, est révélateur de l'ampleur du cynisme. En effet, c'est à travers un analepse que le narrateur revient sur la cérémonie prématurée et précipitée d'imposition de nom (« *outdooing ceremony* ») (p. 88) qui a coûté la vie à l'enfant d'Araba. Malgré les avertissements de Naana et de Baako, Araba et Efua décident de maintenir la célébration de la venue de l'enfant au monde avant la date du huitième jour. Normalement, selon la tradition et la cosmogonie Akan, la cérémonie d'imposition de nom doit être célébrée le huitième jour qui suit la naissance de l'enfant afin que celui-ci soit arraché aux esprits. La date fixée par Araba et sa mère (Efua) est calculée de telle sorte qu'elle coïncide avec la fin du mois, aux jours de la paye afin que les gens puissent donner sans compter : « “An outdooing ceremony held more than a few days after payday is useless” [...]. “Ghanaian men get broke so fast these days it isn't funny.” [...] “The only sensible time is the first weekend after payday” » (p. 88). Ainsi, Araba et sa mère décident de maintenir la date de la cérémonie pour le dimanche deux du mois qui n'est que le cinquième jour après la naissance de l'enfant. Ce qui pousse Baako à leur poser une question qui résume le manœuvre mercantiliste des deux femmes : « “Are you so pressed you have to make money out of the child ?” » (p. 88). Cette question rejoint l'inquiétude de Naana à propos de cette cérémonie qu'elle qualifie de mascarade :

“Five days,” the old woman whispered in her astonishment. Five days. The child is not yet with us. He is in the keeping of the spirits still, and already they are dragging him out into this world for eyes in heads that have eaten flesh to gape at.[...]The child is one of the uncertain ones. He was weeks before his time. [...] Often a quick child like that is only a disturbed spirit come to take a brief look and go back home. [...] The child was thrown out into the world in haste, like forced seed. [...] There was so much haste to bring him out, and such a terrible loudness—the

breaking of full and empty bottles and the swearing of unmeant oaths, the laughing of false laughter, strange quarrels and whisperings and the foolish pride surrounding the bring of each new gift, and that new confusing turbulence of wind turned on inside the house that day (*Fragments*, pp. 97, 198-199).

L'avidité d'Araba et d'Efua, la parodie et le caractère hypocrite de la cérémonie, et la transgression des valeurs ancestrales au profit de ce que Naana nomme un nouveau dieu – « a newly created god » (p. 199) – sont dénoncés sans équivoque. Naana n'hésite pas à comparer la mort de l'enfant d'Araba à un sacrifice destiné à satisfaire ce nouveau dieu qui ne peut être que l'argent et à fustiger cette adoration et cette prédation qui ont conduit les Africains à s'entretuer et à vendre les siens aux esclavagistes (p. 199). Il est important de remarquer qu'Ayi Kwei Armah à travers Naana fait le lien entre la situation présente et le passé historique africain dominé par l'esclavage et la colonisation. Cette remarque est plus acerbe dans *The Beautiful Ones*, où le narrateur compare les nouveaux dirigeants postindépendances africains aux chefs traditionnels africains qui ont vendu les leurs contre des colliers et des pacotilles venus de l'Occident : « these [new leaders] were the socialists of Africa, fat, perfumed, soft with the ancestral softness of chiefs who had sold their people and are celestially happy with the fruits of the trade » (p. 131).

La cérémonie n'est qu'un prétexte de la part d'Araba et d'Efua pour essayer de récolter de l'argent et une occasion pour les visiteurs de s'endimancher et exhiber leur parure. La description des convives (leur attitude et leur accoutrement) est à la fois satirique et comique. Les convives, figés dans le temps comme sur une photo, font étalage de leurs richesses et de leur acculturation. Si certains suffoquent dans leur veste avec une cravate en soi et six gilets en plein soleil tropical, et ne veulent pas se débarrasser de leur pardessus ramenés d'Europe ou d'Amérique, d'autres exhibent leurs chaînes et colliers en or ou encore des chaussures en argent :

This was a rich crowd of guests, too, sitting at first like a picture already taken. Woolen suits, flashing shoes, important crossed legs, bright rings showing on intertwined fingers held in front of restful bellies, an authentic cold-climate overcoat from Europe or America held traveler-fashion over an arm, five or six waistcoats, silken ties and silver clasps, and a magnificent sane man in a university gown reigning over four admiring women in white lace covershirts on new dumas cloth; twinkling earrings, gold necklaces, quick-shining wristwatches, a great rich

splendor stifling all these people in the warmth of a beautiful day – but that was only an addition to the wonder: the sweat called forth new white handkerchiefs brought out with a happy flourish, spreading perfume underneath the mango trees (*Fragments*, p. 181).

Le contentement et la satisfaction d'Araba devant les voitures de toute sorte garées devant la maison familiale dénote la réussite de son tour de force, de son 'onewoman show' à rassembler autour de sa cérémonie la bourgeoisie ghanéenne d'Acrra : « Efua stood on tiptoe on the highest step of the porch still gazing over the wall, checking in her mind how far the line of cars was reaching down the street, and her smile lingered after her eyes came back to look at the people in the yard » (p. 181). La description des objets avec leur « gleam », leur luminosité et leur apparence accrocheuse et séduisante occupe une place prépondérante dans le roman de telle sorte que l'objet acquiert une place sacralisée et déifiée dans l'esprit des gens.

L'enfant, richement habillé, s'étouffe dans son berceau sans que personne ne s'en rende compte. Abandonné dans son berceau avec un ventilateur braqué sur lui tout au long de la cérémonie, l'enfant ne retient même pas l'attention des invités qui sont plus occupés à montrer leurs parures et leur richesse que de se souvenir de l'objet de leur venue dans la maison des Onipa. La théâtralisation de la cérémonie transparaît clairement dans la stratégie de collecte mise en place par Efua. Lors de la collecte, les noms des invités et l'argent qu'ils donnent sont égrenés et annoncés publiquement. Ceci pousse les gens à être plus généreux (bien sûr indépendamment de leur volonté) pour ne pas se faire supplanter par ses voisins. Ce stratagème mis en place par Efua a suscité des remous et des murmures au sein des participants.

La rapacité et la cupidité de la mère de Baako vont plus loin quand elle essaie par tous les moyens de tirer encore plus de profits avec la mort de l'enfant. Trois semaines après l'enterrement de l'enfant, elle demande à Baako d'écrire un poème à l'intention de l'enfant dans les journaux. Baako décline cette offre en lui faisant remarquer que c'est encore une autre manière de prolonger le spectacle, mais c'est sans tenir compte de la détermination de sa mère. Quelques jours plus tard, Baako découvre par hasard la photo de l'enfant et l'annonce de sa maman dans la presse.

L'enfant, considéré comme une graine selon Naana, a besoin de temps, de patience et de soins pour éclore et donner de belles fleurs et de meilleurs fruits. Mais la précipitation avec

laquelle Araba et Efua l'ont éparpillé – « [...] thrown out into the world in haste, like forced seed » (p. 198) – a causé sa mort. La mort de cette graine évoque d'une manière métaphorique la rupture du cycle de la régénération chère à Naana et au-delà du cercle familial, la stérilité de la société ghanéenne dans son ensemble. Une société qui sacrifie sans vergogne ses enfants, n'est-elle pas une société malade ?

L'importance des cérémonies et des rites dans les sociétés traditionnelles africaines est soulignée par Joseph Mbiti : « In many societies, a person is not considered a full human being until he has gone through the whole process of physical birth, naming ceremonies, puberty and initiation rites, and finally marriage (or even procreation). Then he is fully 'born', he is a complete person » (1969, p. 25). Ici « the naming ceremony » ce qu'on pourrait appeler une deuxième naissance est célébrée afin que l'enfant puisse intégrer le monde matériel. C'est un moment de communion entre les vivants et les morts, un moment de remerciement envers les dieux, les ancêtres et les esprits de leur protection et de leur bienveillance.<sup>31</sup>

Cependant, la violation, la batardisation des rituels, la désacralisation de leurs contenus ainsi que leurs détournements pour satisfaire des appétits mondains sont devenus monnaie courante. Ces dérives sont mises en exergue dans les deux cérémonies : celle de l'accueil de Brempong et celle de « outdooring ceremony » de l'enfant d'Araba. Ces cérémonies qualifiées de jeu de dupe ( « inflated game ») (p. 61) et de spectacle (« outward

---

<sup>31</sup> Le respect de la tradition est observé lors de la célébration des cérémonies du huitième jour qui a pour but de donner le nom au fils d'Omoro dans le roman, *Roots* d'Alex Haley :

« By ancient custom, for the next seven days, there was but a single task with which Omoro would seriously occupy himself: the selection of a name for his firstborn son. It would have to be a name rich with history and with promise, for the people of his tribe--the Mandinkas--believed that a child would develop seven of the characteristics of whomever or whatever he was named for.

On behalf of himself and Binta, during this week of thinking, Omoro visited every household in Juffure, and invited each family to the naming ceremony of the newborn child, traditionally on the eighth day of his life. On that day, like his father and his father's father, this new son would become a member of the tribe.

When the eighth day arrived, the villagers gathered in the early morning before the hut of Omoro and Binta. [...]

As Binta proudly held her new infant, a small patch of his first hair was shaved off, as was always done on this day [...]. Then the alimamo turned to pray over the infant, entreating Allah to grant him long life, success in bringing credit and pride and many children to his family, to his village, to his tribe--and, finally, the strength and the spirit to deserve and to bring honor to the name he was about to receive.

Omoro then walked out before all of the assembled people of the village. Moving to his wife's side, he lifted up the infant and, as all watched, whispered three times into his son's ear the name he had chosen for him. It was the first time the name had ever been spoken as this child's name, for Omoro's people felt that each human being should be the first to know who he was » (Haley, 1976/1991, pp. 2-3).

show ») (p. 62) n'ont rien à avoir avec des cérémonies traditionnelles : « [...] these had been no mere laid-down ceremonies, but things growing with an obvious, wild freedom right here and now » (p. 62). Pour Danièle Stewart, « Armah insists particularly on the *degradation* of old customs: not their disappearance, which he probably would not mind, but their absurd adaptation to the demands of a consumer society » (1976, p. 8).

La dégradation ou le détournement des pratiques traditionnelles à des fins purement matérialistes se manifeste aussi dans la soirée artistique organisée par Akosua Russel. En effet, la soirée dite artistique organisée depuis plusieurs années par Akosua Russel n'est qu'une parodie pour avoir des financements américains qui sont ensuite détournés à des fins personnels comme le remarque Ocran : « [...] that woman arranges these so-called soirées for only one thing: to get American money for her own use » (p. 111).

Lors d'une de ces soirées artistiques, un jeune étudiant du nom de Adogboba qui cherche depuis trois mois un atelier d'écriture et qui ne trouve rien aimerait savoir s'il aura la chance un jour de participer à un atelier. Mais Akosua Russel ne lui a pas laissé le temps de terminer sa question. Aussi, Lawrence Boateng, l'éditeur du magazine *Jungle* et aspirant romancier qui attend depuis plus de six ans la publication de son roman ne peut plus supporter cette mascarade et laisse éclater sa colère quand Akosua Russel lui demande de lire un extrait de son manuscrit : « Nobody meets to discuss real writing anymore. This has become a market where we're all sold. [...] There's money for this and that. Grants and so forth, but who swallows all this money? Everybody says it secretly, but I'm tired of secrets and whispers. [...] She takes all the Foundation money » (pp. 115, 117). Même le poème lu par Akosua Russel intitulé «The Coming of the Brilliant Light of the New Age to Amosema Junction Village » et dont elle se réclame être l'auteur est une déformation, une dégradation d'un conte qui existait déjà et qui était raconté lors des veillées.

La lecture de ce même poème pendant huit ans, l'absence d'un projet porté vers la création, et le détournement des fonds destinés à la création dénotent une stérilité créative et spirituelle. Ce dysfonctionnement qui est la cause du malaise et de la frustration de Boateng (et qui l'a probablement amené à se tourner vers l'alcool) ne lui permet pas de se réaliser. Sa colère, son réquisitoire et l'altercation violente qui suivent ne sont que l'expression d'une déception et du désespoir :

“Before I read, I think...”he said, then paused, looking as if he had lost grasp of his own line of thought. The place fell quieter.

“I think that schoolboy said something important and you shut him up,” he said at last in a rush of words. “Why? He wants to write, he can’t find anyone. This is called a workshop and this boy can’t come and learn, so what do you say to that? [...]”

In a moment Juana saw Billy Wells make a furious leap toward the center of the stage[...] but the time he got to him his anger seemed to have cooled so that he only put an arm around him and tried to shove him gently off the stage. But in one swift violent motion Boateng had disengaged himself and pushed Billy Wells hard against the table. Billy Wells tried again to reach the angry man, and took such a sharp kick in the abdomen he gasped and bent with the pain. Two men ran up to the stage and took hold of Boateng. The audience began to break up, and in groups of two and three people began to leave (*Fragments*, pp. 115-116).

C’est lors de cette soirée littéraire chaotique que l’on rencontre pour la première fois Baako et Juana ensemble. C’est aussi le début de leur idylle. Juana est une psychiatre portoricaine qui travaille à l’hôpital de Korle Bu (Accra) à qui Baako s’est confié lors de son contrôle de routine. Il faut signaler qu’avant son retour au pays, Baako a souffert d’une dépression nerveuse. Juana, de par sa profession, est une personne qui est en contact permanent avec les âmes détruites et meurtries de la société ghanéenne. Aussi, ses déplacements fréquents à travers le pays la mènent à être confrontée aux problèmes du pays. En tant que psychiatre, sa position ressemble à celle de Frantz Fanon confronté aux âmes abimées et détruites par la violence<sup>32</sup> en Algérie. Juana examine l’impact de la violence sur la vie des gens : « She had learned ways of making the necessary peace for herself. [It was ] a matter of knowing what visions people lead their lives by, or by what visions life leads them » (p. 31).

Après le monologue de Naana du premier chapitre intitulé simplement « Naana », le second chapitre, « Edin » ( name and, by extension, identity )<sup>33</sup>, est consacré à Juana. Signalons que les titres des chapitres qui sont en Akan, la langue maternelle d’Ayi Kwei Armah, permettent au lecteur de saisir l’idée directrice ou la thématique abordée dans chaque chapitre :

---

<sup>32</sup> Voir, par exemple, *Les Damnés de la terre* (1961) notamment le chapitre 5 : « Guerre coloniale et troubles mentaux » et *Peau noire masques blancs* (1952) la partie intitulée « le nègre et la psychopathologie ».

<sup>33</sup> Pour l’explication des titres, voir par exemple, Owusu (1988, p. 370) et Larson, 1972, pp. 270-275.



1 and 13- Naana « is a local term, usually affectionate, for an old woman ». 3-Akwaaba (“welcome”) ; 4- Awo (“birth”) ; 5- Osagyefo (translates literally into “war-saviour”: a war hero whose exploits “save” people, state, or kingdom from defeat or destruction ») ; 6- Gyefo (“savior” without the martial connotations) ; 7- Igya (“fire”), 8- Nsu (“water”), 9- Dam (“madness”) ; 10- Efua (is the “soul-name” – usually loosely designated as “day – of a female born on Friday), 11- Iwu (“death”), and 12- Obra (“life”) (Owusu, 1988, p. 370).

Si le premier chapitre met en exergue l’importance de la tradition et critique son hypothétique disparition sous les coups de boutoir des valeurs occidentales, le deuxième, quant à lui, à travers une focalisation interne de Juana, met l’accent sur la fracture sociale, psychique et physique de la population. On apprend très vite les raisons qui ont poussé Juana à venir au Ghana. Suite à un chagrin d’amour (divorce et déception), Juana pose ses valises à Accra où elle espère retrouver un peu de réconfort. Mais elle va vite s’apercevoir que son passé est omniprésent et qu’elle ne pourra pas s’en échapper de sitôt.

De plus, son nouvel environnement est loin d’être le plus radieux possible car peuplé de gens considérés comme des poissons hors de l’eau ou pire des gens sans espoir de survie. Comme le souligne Patience, l’infirmière, tous ces patients sont dans un état critique : « they’re fish out of water » (p. 25). Et comme si cette vérité tragique l’avait complètement anéanti, Bukari, le nouvel assistant qui discute avec Patience, répète la phrase de cette dernière comme s’il s’agissait d’une litanie : « Yes. Fish out of water, all these cases. Fish out of water. [...] ...out of water, yes. Boiling water » (p. 25). Ce constat peu reluisant amène Juana à considérer Accra comme : « another defeated and defeating place » (p. 12).

Outre la difficulté de guérir les victimes<sup>34</sup> de la violence sociale, les conditions de travail sont pénibles et les locaux de l’hôpital vétustes. Seules les façades semblent être refaites pour cacher la misère du lieu : « The clinic buildings with their modern façades that were only modern things about them... [and] the rows of barracks with their green windows,

---

<sup>34</sup> Un parallèle peut être établi entre la psychiatre Juana et Mammy Water (figure emblématique des régions côtières) dans son rôle de guérisseuse. De même, dans *This Earth, My Brother* de Kofi Awoonor, Amamu, le protagoniste du roman, trouve la paix, l’harmonie et la guérison auprès de Mammy Water – « woman of the sea » – après plusieurs déconvenues et tribulations qui l’ont conduit à la folie : « My woman of the sea, I am leaving for the almond tree where I first met you. I shall be there when you rise, when you rise to meet me at our appointed hour. [...] He arrived at home at last. The Atlantic breakers boomed across the memory of years; sea gulls careered upwards and downwards above the surf, and rose and crashed into the sand like the madman at the rise of a new moon. The tumult was the signal for the calm that was promised, it was the legend of a final peace » (Awoonor, 1971/1981, pp. 165, 179).

the only things the nurses had for quarters » (p. 12). De plus, les employés attachent une importance exagérée au paraître comme les titres, les catégories, les grades et les uniformes. La lourdeur de la bureaucratie et une administration moribonde et vacillante empêchent la création, la créativité et l'émulation.

Après des journées harassantes et éprouvantes passées à réparer des âmes abîmées, Juana prend un peu de recul pour s'évader. Elle conduit sans but en laissant la ville et sa clinique derrière elle. Mais son incursion dans l'arrière-pays est aussi l'occasion de découvrir la profondeur de la plaie qui a du mal à se cicatriser. La société entière est confrontée à un malaise, à une crise morale et économique profonde. Comparée à Accra, la ville qui pourrait briser n'importe quelle âme, la situation dans l'arrière-pays est encore pire. Ce qui signifie que la cause du mal est plus profonde qu'on l'imaginait et qu'il est enraciné dans la société : « in the countryside things were worse. So the root of the trouble was deeper » (p. 15).

Ce dysfonctionnement, et la misère sociale qui en découle, ont une répercussion sur la santé physique et mentale des habitants (les malades mentaux de l'asile et les patients de Juana). Dans un environnement qui est pourvoyeur ou responsable du malheur et de mal-être des individus, le travail de Juana ne ressemble-t-il pas à un prêcheur qui prêche dans le désert ? Son travail ne se résume-t-il pas au Mythe de Sisyphe ?<sup>35</sup>

She [Juana] got angry whenever she tried to find what use there was in saving people who had found the mess she needed so often to flee from insupportable and had somehow flipped out of it after too much pain too long endured, only to give them the outer toughening they would need so they could be flipped back to get messed up some more in this town that could break any spirit. [...] What meaning could hope have in an environment so completely seized with danger and so many different kinds of loss? It was too widely spread, the damage. Even of physical destruction, of broken bodies, the town was a prolific creator. [...] Where then was the justification for the long effort to push back into this life those who had... fallen down into things set deeper within themselves? What justification for sending the once destroyed back to knock again against the very things that had destroyed their peace? (*Fragments*, pp. 15, 23).

---

<sup>35</sup> Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe* (1942).

La colère justifiée de Juana face à un phénomène où elle se sent impuissante et incapable d'apporter une solution transparait clairement dans cet extrait et dénote une situation chaotique et irréversible dans laquelle se trouve le pays. Tous les individus portent en eux la souffrance, la violence et la misère et un petit incident est une occasion de vomir sa colère sur l'autre. Les insultes du chauffeur (qui a failli renverser un enfant) sont révélatrices de cet état de chose car il a l'intention de faire du mal, faire souffrir l'autre : « 'and you,' he said with a *slowness intended to wound*, 'are you a woman and a mother? What kind of mother that you leave your own child out, to play with death? What kind of woman are you?' » Et sans autre forme de procès, il crie : « *you are a foolish woman* » (p. 22, c'est moi qui souligne). Cette scène fait écho à la scène du chauffeur avec l'homme dans *The Beautyful Ones* où celui-ci est traité de tous les noms. Dénier ou mettre en doute la maternité ou la féminité d'une femme, et de surcroît la traiter d'idiote, est une insulte délibérée pour lui faire mal. Les lamentations et les larmes, qui coulent sur la joue de la femme, en disent long sur la profondeur de la blessure que ces insultes ont causée en elle. Et ce ne sont ni ses pleurs ni les insultes du chauffeur qui soulageront les souffrances de ces derniers. La répétition de « *this life* » sous forme de litanie met en relief l'extrême difficulté de la vie de la femme d'autant qu'elle ne trouve pas les mots pour la qualifier :

She seemed flooded with something coming from inside herself, and she shook with the emotion for her own silent crying, tear dropping freely and slipping down the black arms of the child. [...] '*This life*' she had said, looking down from the sky at her child with tears falling more slowly, shaking her head. *This life* (Fragments, pp. 22- 23, c'est moi qui souligne).

La violence, la souffrance et la misère sont omniprésentes et sont perceptibles dans tous les espaces publics ou privés comme en témoignent les enfants de rue qui tentent de vendre des stylos ou les mendiants qui sont devant la banque où Fifi travaille. Sur la plage, par exemple, Juana a dû rebrousser chemin pour éviter d'être agressée par un groupe de jeunes gens qui se dirige vers elle pour probablement la voler. Ces violences gratuites et récurrentes dirigées contre les faibles et qui sapent la confiance des individus amènent le narrateur à faire la réflexion suivante : « *these days were full of so much violence used in the hope of stealing so little, that she [Juana] too had come to accept as permanent a violence directed only against the weak, and to seek refuge in distrust and flight* » (p. 32).

Aussi, la violence n'épargne même pas les animaux. Un chien qui est le seul ami d'un enfant est tué sans pitié et sans raison malgré les supplications de celui-ci. Contrairement au groupe de tueurs qui accuse le chien d'être enragé, l'enfant affirme que le chien n'est pas enragé et qu'il a seulement avalé quelque chose qu'il a du mal à vomir et qu'il ira mieux dès que la chose sera rejetée. Le défoulement de la foule en cercle où chaque tueur potentiel montre ses crocs est symptomatique de l'énervement et de la permanence de la violence. La description de la scène qui pourrait se faire en quelques lignes, s'est étalée sur huit pages. Chaque détail des mouvements des assassins, leur corps (ruisselant de sueur, leurs muscles raidis, leur plaisir à retarder le moment fatidique), le décor de la scène et le chien grelottant de froid sont présentés avec une certaine minutie. Cette technique empruntée à la cinématographie (le ralenti, la façon dont le lecteur aperçoit d'une manière graduelle les détails de la scène) permet à Ayi Kwei Armah de faire durer le suspense et de mettre en relief l'importance symbolique de la scène. La rapidité et la violence avec lesquelles l'homme souffrant de la hernie – signe de son impuissance et de sa frustration sexuelle<sup>36</sup> – abat le chien ont surpris tout le monde :

The descent of the last man's pickax was so swift and so sudden that even though the blow had been expected, it still surprised the watching eyes, and the trueness of its aim was uncanny. For the point of the implement went not far from the exact middle of the dog's head. Then around the buried point of the weapon the dog's life began its final coming. It was white at first, the matter of the animal's brains, then blood mixed it with a tentative light brown that deepened into red with a stronger flow (*Fragments*, p. 19).

De même, dans le roman de Ben Okri, *Flowers and Shadows* (1980), une scène similaire où un chien est malmené par deux adolescents est relatée : « One held the dog by the legs, while the other, it seemed, tried to stick a piece of wood up its anus. Indifferently they watched it struggle. The bigger of the boys held the dog's mouth to prevent it yelping. It was a small brown and white puppy, too small to fight back » (1980/1989, p. 4).

---

<sup>36</sup> Parlant de l'impuissance de l'homme qui a tué le chien Robert Fraser dit ce qui suit : « Since the man is impotent, unable to impress his sexuality on a woman, he compensates by impressing his brutality on the dog. Frustrated masculinity expressing itself as violence... » (1980, p. 42).

Cette souffrance inutile du chien et la mort qui en découle dans *Fragments* est un signe prémonitoire du sort qui sera réservé à Baako à son retour. C'est ainsi qu'il est accueilli par l'abolement d'un chien toute la nuit de son arrivée à l'hôtel (pp. 64-65). Aussi, la voiture d'Ocran qui percute un chien près du cimetière d'Awudome après avoir réussi à obtenir un travail pour Baako n'est pas de bon augure pour la suite des événements (p. 84). Sa chambre située dans l'annexe de l'hôtel où il est tout seul marque le début de son isolement et de son exclusion. L'internement de Baako à l'asile psychiatrique est probablement prémonitoire. Baako prend la même direction que la dame qui va à Asylum Down : « I think I will go the same way » (p. 60). Cette direction prise par Baako dès son retour est sans doute un présage de sa fin tragique.

Le malaise du chien qui n'arrive pas à vomir ce qu'il a avalé fait écho à la nausée<sup>37</sup> constante de Baako devant les dysfonctionnements de sa société. La comparaison de Baako avec un chien enragé dénote le sort qui lui est réservé : son rejet et son exclusion de la société. Le commentaire fait par l'homme armé d'une fourche à foin cassée à propos de Baako est similaire aux paroles prononcées par l'un des personnages qui poursuivent Baako pour l'arrêter après l'avoir accusé de voleur : « a bite from a mad dog about to die would surely send the bitten man to death after many kinds of suffering of which it would be better not to speak » (p. 19) ou « “stay away from him. His bite will make you also maaaaaad! [...] The same thing happens if he should scratch you” » (p. 170). Ainsi, Baako, tel un chien enragé, doit être mis à l'écart, voire éliminer de la société d'autant plus qu'il représente un danger public.

Les inscriptions sur les bus, ce qu'on pourrait appeler la philosophie de rue, en disent long sur l'omniprésence et la banalisation de la souffrance, de la misère et son acceptation comme une fatalité. OBRA YE KO signifie la vie est un combat, (« life is war ») (p. 24), ou « SMOG. Save Me Oh God » (p. 24) qui selon son auteur, pourrait se résumer comme : « Poor man never get bank account. But he look far in de sky and he tink in him he get some last chance. In heaven » (p. 24). Ces inscriptions montrent l'état d'esprit de ces gens qui

---

<sup>37</sup> Jean-Paul Sartre, *La Nausée* (1938). La nausée de Baako n'est pas sans rappeler le malaise existentiel de Roquentin dans *La Nausée* de Jean -Paul Sartre même si la nausée dans les deux cas n'est pas liée à la même problématique. Dans *La Nausée*, c'est l'incapacité de faire un choix qui est la source du malaise de Roquentin.

tournent en dérision leur souffrance ou qui s'adressent à un quelconque sauveur qui serait Dieu. On note, par ailleurs, l'utilisation du pidgin English qui indiquent non seulement le niveau d'études de ce chauffeur et sa classe sociale mais aussi la résistance culturelle de toute une société qui a su adapter et transformer la langue du colonisateur pour exprimer sa réalité sociale.

Également, la chanson mélancolique des Ramblers, « [...] Blessed are they who neither see their painful yesterday/nor their tomorrows filled with despair: /They shall rest in peace » (p. 32) que Juana entend dans un bar dénommé Star, ou celle fredonnée par un chauffeur de taxi, « all I have to help me / is the darkness about me... » (p. 74) ou celle diffusée par un juke box du 'cafe of the silver shooting star', « Tomorrow I'll be gone, /Bluebottle flies swarming over me [...]. I'll be away tomorrow/giving life to worms » (p. 94), est une manière de verbaliser ou de mettre des mots sur la cruauté et l'absurdité de leur vie. C'est une façon d'exprimer la défaite et le profond désarroi de tout un peuple – « the living defeat of whole peoples » (p. 31) – qui se sent trahi, floué et abusé. En somme, tous ces éléments (les inscriptions sur les bus, les chansons mélancoliques) traduisent une appréhension collective de la souffrance.

Pour trouver des solutions aux problèmes qui les accablent au quotidien, les gens se confient aux marchands de rêves, des prophètes, qui les exploitent et s'enrichissent sur leur dos. (Par exemple, le prophète d'Efua possède une Mercedes et un chauffeur est à sa disposition). Sur la plage où Juana a rencontré pour la première fois Efua, une centaine de fidèles écoutent religieusement le sermon d'un prophète qui leur promet des miracles et le paradis. À travers les conversations des deux femmes (Juana et Efua), on apprend qu'Efua est venue voir le prophète parce qu'elle doute du retour de Baako. Contrairement à Efua, Naana qui garde foi en la tradition est persuadée que Baako reviendra. On note ici la contradiction permanente d'Efua qui a abandonné sa foi traditionnelle au profit d'une nouvelle religion mais qui n'hésite pas à recourir à des pratiques traditionnelles déguisées pour assouvir ses desseins. Au-delà du cas d'Efua, c'est le problème de la métamorphose et du bouleversement de la société traditionnelle en général qui est posé.

À travers les points de vue des trois principaux protagonistes à savoir Naana, Juana et Baako, Ayi Kwei Armah décrit une société fragmentée, déchirée où la déliquescence et le délitement des valeurs ne cessent de se propager à une vitesse vertigineuse. À l'instar de *The Beautiful Ones*, le ton de la narration dans *Fragments* demeure subjectif. Le lecteur est appelé

à reconstruire le puzzle qu'est cette société ghanéenne à travers l'expérience, et la vision brisée, débridée et fragmentaire de ces protagonistes. Par exemple, dans le dernier monologue de Naana, l'image d'une société en déconfiture est restituée par une métaphore d'amas de fragments :

The larger meaning which lent sense to every small thing and every momentary happening years and years ago has shattered into a thousand and thirty useless pieces. Things have passed which I have never seen whole, only broken and twisted against themselves. What remains of my days will be filled with more broken things (*Fragments*, p. 196).

La métaphore de la graine est aussi appliquée à Baako. A l'instar de son neveu, Baako est étouffé par la rapacité de sa famille et l'appât des gains faciles qui ont pris racines dans la société. Déjà le départ de Baako pour les États-Unis d'Amérique a suscité un grand espoir de la part de sa famille. Son retour est d'autant plus attendu car le rêve de sa famille est que Baako revienne avec les objets matériels, le cargo, pour les combler, voire les sortir de la misère.

Ce poids qui pèse sur les épaules de Baako à travers les rêves que sa famille, Araba et Efua, caresse est quelque chose d'effrayant. Baako lui-même le souligne lors de sa consultation chez Juana : « the family is always there, with a solid presence and real demands » (p. 102). Le malaise et la peur du retour, (« the fear of the return ») (p. 102), qui rongent Baako sont aussi effleurés lors de cette consultation de routine (pp. 10-103). Les désirs ardents de la famille font peur à Naana car ce sont ces désirs inassouvis qui vont précipiter la chute de Baako. La peur de Naana et la damnation qui attend Baako à son retour sont signalées d'une manière prémonitoire dans le monologue de Naana et ceci, dès le début du roman :

Their wishes are the closest thing they have to the beauty of long peaceful dreams, and in their wishing they too want his return. The things they want it for, the wishes bellow - those are other things to load my soul with fear. [...] There should be dreams before returns, as before goings, before everything. [...] But *these have been woven of such heavy earth that they will load his spirit down and after they have touched him it will never fly again* (*Fragments*, p. 2, c'est moi qui souligne).

La vision de Naana s'est révélée juste. Après que les rêves de sa mère et celles de sa sœur l'ont touché, Baako, l'aigle, a du plomb dans les ailes et il ne pourra plus voler. La question d'Araba : « the eagle does not want to soar? » (p. 175) résume l'état d'abattement physique, moral et psychologique de Baako. Et voyant son impuissance à satisfaire les attentes de sa famille, il déclare que de toute façon, il n'y a rien à célébrer (p. 175). On se souvient de l'attente de la mère de Baako pour que celui-ci revienne terminer la maison qu'elle a commencée. Également, Efua souhaiterait que son fils revienne avec une voiture. Elle demande à son fils : « When is yours coming, Baako? Yours, your car, so that my old bones can also rest » (pp. 70-71). Cette même question lui a été posée par Fifi à savoir quand est-ce que sa voiture arrive (p. 68). De même, Christina, la femme qui était avec Fifi dans son bureau avant l'arrivée de Baako espère que Baako a ramené une voiture (p. 68). Les ennuis de Baako ne font que commencer car il aura du mal à trouver un emploi tout seul et à satisfaire ses bien-aimés (« beloved ones »).

En effet, sa confrontation avec la réalité de son pays est l'une des plus brutales. Il a dû se rendre compte que rien ne marche comme l'affirme Ocran, son ancien professeur d'art : « nothing works in this country. What can you expect? The place is run by this so-called elite of pompous asses trained to do nothing. Nothing works » (p. 81). Par exemple, le transport public tout comme les autres services publics sont pratiquement inexistantes : « we have a transport Ministry, but the transportation system is a joke. Like everything else » (p. 84). Dans la fonction publique des gens passent leur temps à ne rien faire : « they sit on their bottoms doing nothing. So it's a senecure » (p. 84).

Baako se retrouve dans l'impossibilité de trouver un travail tout seul. Son rêve de se voir embaucher que sur ses mérites et ses talents artistiques à Ghanavision s'est heurté à la cupidité de 'the Junior Assistant to the Secretary of the Civil Service Commission'. Chaque fois qu'il se présente pour savoir la suite donnée à sa demande, ce dernier lui demande de revenir le lendemain. Cela fait cinq fois que 'the Junior Assistant' le fait tourner en rond et lui demande finalement s'il veut qu'il l'aide. Pour Ocran, la stratégie est claire : « "that's what they say when they want a bribe" » (p. 81). Il a fallu l'intervention d'Ocran auprès du Secrétaire Principal pour qu'il soit embauché. Quand Baako relate à Ocran comment il a été tourné en bourrique, celui-ci n'a pas pu contenir sa colère et son exaspération devant ce qu'il appelle un non-sens : la gestion scandaleuse des affaires de l'État et la corruption qui



gangrène l'administration. La question qu'il pose ensuite s'adresse plus à lui-même qu'à Baako : « “They're already putting you through that kind of nonsense?” » (p. 81).

La tâche de Baako à Ghanavision n'est pas du tout facile. Il ne réussira pas à faire changer les mentalités, à bouleverser les habitudes de la maison et à mettre ses projets en marche. Il se heurte plusieurs fois à l'incompréhension et à l'incompétence de sa hiérarchie. Lors d'une ultime réunion avec Asante Smith, le directeur de Ghanavision, Baako expose son projet et ses manuscrits qu'il prévoit adapter et porter à l'écran. Mais ses manuscrits sont jugés inadaptés à la réalité post-indépendance du Ghana. Et pour couper court à toute discussion, Asante Smith dit que de toute façon ils n'ont pas de films ni de cassettes pour enregistrer les documents radiophoniques (p. 150).

Gariba, l'un des grands producteurs audiovisuels du Ghana, a été lui aussi confronté à cette réalité où le directeur ne cesse de lui dire qu'il n'y a pas de matériels pour ses projets. Son enthousiasme et sa détermination sont anéantis par le dysfonctionnement, l'inertie et la stérilité destructrice de son chef. Il se réfugie dans la résignation et le cynisme : « [he is] a potentially good producer who'd learned not to insist on being productive. [...] The eagerness with which he'd done simple, didactic scripts, [vanished] when he noticed every productive meeting ended with the Director saying there was no film, no tape » (pp. 132-133).

Pourtant, tous les moyens sont mobilisés pour couvrir des événements tels que : « Founder's Days, Liberation Day, the Freedom Festival of Youth, Independence Day » (p. 150). Pour Gariba, leur travail consiste finalement à accompagner le chef de l'État et essayer de prendre des belles photos de lui et de ses proches : « We have to follow the Head of State to get pretty pictures of him and those around him. [...] A nation is built through glorifying its big shots » (p. 133). Cette remarque empreinte d'ironie résume bien le monopole des médias d'État en Afrique au profit du culte de la personnalité des chefs d'État. Le ministère de la culture n'est que l'antichambre de la propagande à la gloire des régimes en place.

Les manuscrits de Baako qui traitent des sujets comme l'esclavage, la culture, et la colonisation devraient permettre d'éduquer la population. Et pour que cela soit accessible à tout le monde, Baako a demandé que des postes de télévision soient distribués dans les villages. Signalons que le projet de Baako est irréaliste dans la mesure où les télévisions étaient très rares à l'époque : la possession de la télévision est à la fois un signe extérieur de richesse et une connexion avec le monde Occidentale. C'est ainsi que deux employés de la

Ghanavision se sont violemment affrontés pour récupérer un poste (pp. 152-153). Finalement, aucun des deux employés ne peut récupérer la télé étant donné qu'elle est détruite lors de la bagarre. C'est la fin d'un rêve : « the wreckage of his hot inner desire, [...] his shattered dream » (p. 153). La télévision apparaît donc comme un objet de statut social. Ces télévisions sont distribuées finalement aux officiers de l'armée, aux fonctionnaires de la présidence et aux cadres supérieurs de la Ghanavision. Ne pouvant plus supporter son humiliation et sa colère, Baako se rend chez Juana et envoie une lettre de démission à son chef (p. 150). Cette démission pour Baako est synonyme de défaite personnelle et la fin d'un rêve. Son malaise et sa colère sont très contagieux quand il brûle ses manuscrits. C'est Naana qui vient encore à son secours quand elle a senti la tristesse qui envahit son petit-fils. Cependant, Baako ne confie rien de sa souffrance à sa grand-mère.

Sa démission de la Ghanavision va permettre à Baako d'avoir du temps. Accompagné de Juana, il découvre la réalité de la perversité qui ronge le pays tout entier : « he'd seen the same sterility riding on top of everything, destroying hope in all who lived under it » (p. 132). La quête de Baako est en fait liée à celle de Juana, et paradoxalement c'est le vide spirituel et le dysfonctionnement de leur société qui vont les rapprocher encore plus. Ce déplacement dans le pays ne fait que conforter Juana dans sa position que le mal et la stérilité sont partout. La souffrance, la déception et la tristesse de Juana sont perceptibles de telle manière que Baako n'a pu s'empêcher de lui demander si elle est triste.

La violence du paysage (p. 178), la misère des gens qui y vivent, l'état des routes avec des caniveaux à ciel ouvert – (« open gutter ») (p. 14) – qui sont de véritables pièges, la dépendance économique du pays signalée par la nouvelle Barclay's Bank et Standard Bank (p. 15), des multinationales telles que Texaco (pp. 13, 14) et Shell (p. 21), et les voitures de marques étrangères Mercedes (pp. 21, 32, 171), Peugeot (pp. 21, 171), Vauxhall (p. 171) qui sont omniprésentes sur les routes, la prolifération des marchands de rêve ('faith healers') (p. 13) au dépend des anciennes églises et le nouveau lycée technique (qui ne verra probablement jamais le jour) sont passés en revue. Le lecteur découvre un panorama des maux de la société ghanéenne :

He had seen the ends of the country with her ... [and] the brown roadbeds up north with their dangerous gravelly sides and laterite dust,...and the villages on the way down from Tum and Wa were ...places where maimed people and sickness walked down every half-hidden path,

where he'd come to understand finally that Juana not only saw the pain, but felt it in herself and was holding down something straining to scream out from within her own body (*Fragments*, p. 133).

La damnation de cette société est vécue à chaque instant par Juana et Baako qui ne peuvent pas se détacher de la souffrance des autres : « Juana not only saw the pain, but felt it in herself » (p. 133). Leur exaspération atteint son paroxysme quand témoins d'un accident qui a coûté la vie à Skido, ils ont du mal à raisonner l'ingénieur en charge de superviser la traversée du fleuve (en ferry) de la possibilité d'éviter des pertes en vies humaines. En effet, la mort de Skido, un marchand qui a attendu depuis trois jours pour traverser le fleuve avant que ses marchandises (les denrées alimentaires) ne périssent pourrait être évitée si un minimum de précautions avaient été prises ou une organisation minimale avait été mise en place. Le dysfonctionnement – trois livraisons de carburant par semaine qui ne suffisent pas à satisfaire la demande des usagers –, le manque de créativité et de réactivité sont responsables de ces drames répétitifs qui semblent ne pas émouvoir le directeur en charge de la circulation du ferry.

Ironie du sort, c'est précisément cette dissonance de la société ghanéenne, l'impossibilité de concilier les aspirations profondes de Baako et celles de sa société, le conflit permanent entre Baako et sa famille, entre créativité et stérilité, entre l'orgie du consumérisme des produits importés (« things we have taken no care nor trouble to produce »)<sup>38</sup> (p. 199) et l'absence d'invention et de productivité qui sont à la base du mal-être et de la deuxième dépression nerveuse de Baako. La fièvre, la maladie qui secoue Baako est une métaphore de la société malade devant laquelle celui-ci est, d'une manière constante, saisi de nausée. La nausée de Baako rappelle la nausée de l'homme devant la pourriture et l'odeur qui symbolisent la corruption de sa société dans *The Beautiful Ones*. Tandis que l'homme n'a pas pu vomir, ce qui le rend nauséux, Baako quant à lui a réussi à vomir, ce qui souille son corps. Cependant, son esprit reste prisonnier des pressions sociales. Il serait intéressant de signaler

---

<sup>38</sup> Cette réflexion de Naana rejoint les propos du chauffeur qui a conduit l'homme et sa femme Oyo quand ils se sont rendus chez Koomson. Il dit : « The way things are going, it seems everybody is making things now except us. We Africans only buy expensive things' » (*The Beautiful Ones*, p. 140).

que c'est seulement au cours de la fuite de Baako que le lecteur est amené à pénétrer dans les pensées de celui-ci. En effet, à travers le courant de conscience le narrateur a accès aux pensées tourmentées de ce dernier qui sont les reflets de sa déception, de sa confusion et de son incompréhension face à ce qui lui arrive. Cependant, comme nous l'avons souligné plus haut, une grande partie du roman est en focalisation interne avec des points de vue des personnages différents.

Amené *manu-militari* dans un asile psychiatrique après avoir été traité comme un vulgaire criminel, Baako peine à trouver la force nécessaire pour défendre ses idéaux. Il se laisse convaincre que c'est lui qui a tort malgré les arguments d'Ocran pour le sortir de son auto-culpabilisation et de son auto-mortification. Ses conversations avec ses deux amis (Juana et Ocran) résument son état d'esprit : est-ce un renoncement à ses convictions ou une confusion ?

'It's the way you were brought in here, I'm told,' she [Juana] said. "The staff thinks there must have been something very wrong."

"They're right. I'm crazy." "

The Doctor says he'll let you out when you respond to treatment. He just means he wants you to be quiet and take that medicine. Don't argue with anyone. You can't win."

"That's something I should have known too. Outside"

"What really happened?"

"You don't have to be told. The cargo, that's it, really. Do you think the traveler should have come back just like that? Who needs what's in a head?"

[...]

Did you really mean what you said last time, about wanting to be like that man in the Bank, and the Productivity bureaucrat—what the hell is his name. ?

"Brempong."

"Well, do you?"

"I have to be. I wouldn't be here if I'd known that. That wouldn't be a crime [...]"

"If I made up my mind it was the right way to be..." (*Fragments*, pp. 190, 192).

La confusion de Baako qui n'est que le résultat de la société qui l'accuse d'anticonformisme est similaire à la situation inconfortable de l'homme dans *The Beautiful Ones* où celui-ci est tourmenté par un dilemme permanent quant à la position à adopter devant

la prévarication de sa société. Dans ces deux cas, ni Baako ni l'homme ne parviennent à démontrer fermement la validité et le bienfondé de leur conviction morale.

La dégradation des valeurs traditionnelles et le dysfonctionnement de cette société sont la cause de la mort de l'enfant d'Araba, la souffrance de Baako, la mort de Skido et le désir ardent de Naana de rejoindre sans regrets le monde des esprits où elle ne se sentira pas comme une étrangère : « It makes me happy that inside me, in my spirit and in my mind, things have turned so that I can think I will soon be going, and think it with neither sorrow nor a single teardrop of regret » (p. 195). La transformation d'une société traditionnelle vers une société moderne mal négociée créée chez les gens non préparés comme Naana un choc et un malaise. L'exclusion de Naana et son incompréhension de la nouvelle donne sociale constitue pour elle une blessure psychologique et morale.

L'incapacité de Baako à mettre son talent au profit d'une cause, celle de l'éducation de la masse par le truchement de l'art, est ressenti par ce dernier comme un échec personnel. En outre, l'impossibilité des individus comme l'homme dans *The Beautiful Ones* à réaliser leurs rêves (s'épanouir, subvenir aux besoins de leur famille, trouver un travail décent...) à cause de la corruption généralisée et l'incompétence des dirigeants ont généré un sentiment de cynisme et de désenchantement dans la population.

## 1.2 Des rêves violés : la perte des illusions

His expectation had always taken the form of a beautiful dream, a hazy softness of promises, a kind of call to something higher, nobler, holier, something for which he could have given his life over and over [...] It had fizzled out now and [...] the bright flames of his dreams had died and only ashes had remained.

Ngugi wa Thiong'o, *Petals of Blood*.

La thématique de la désillusion est omniprésente dans *The Beautiful Ones*. C'est pourquoi Arthur Ravenscroft (1968) n'a pas hésité à classer ce roman parmi les romans de la désillusion ('novels of disillusionment'). Cette désillusion est la conséquence ou le résultat

des rêves non concrétisés. La souffrance née de cette perte des illusions transparaît dans l'état moral et psychologique de Teacher qui, tout comme la plupart de ses concitoyens, a vu ses rêves de changements partir en fumée. En lieu et place d'un changement tant attendu, les nouveaux dirigeants vont se transformer en véritables prédateurs et perpétuer les pratiques des anciens maîtres. Dès lors, on assiste à une répétition de la trahison et à un manque de vision socio-économique, culturelle et politique de la part de ces nouveaux dirigeants.

### **1.2.1 Trahison et manque de vision des dirigeants**

L'avidité, l'immoralité et le manque de vision des dirigeants et des politiciens sont la cause du désenchantement, de l'amertume et de la désespérance de la population. Pour Nuruddin Farah, le politicien africain est un aveugle : « [He] is a blind man: he moves in one direction—towards himself » (cité par Amuta, 1989, p. 56). Le sentiment d'être trahi et abusé est prédominant dans *The Beautiful Ones*. Le maître (Teacher) est le personnage qui incarne le mieux cette déception et cette désillusion. Son désenchantement est à la hauteur de son espoir de voir enfin les choses changer définitivement dans de bonnes directions. Pour lui, les rêves étaient permis car toutes les conditions étaient réunies pour un véritable changement : « The promise was so beautiful. Even those who were too young to understand it all knew that at last something good was being born. It was there. We were not deceived about that » (p. 85).

Mais les leaders qui ont pris les rênes du pouvoir sont loin de relever les défis auxquels le pays est confronté. Ainsi, les rêves suscités par les indépendances sont restés lettres mortes comme l'affirme Maina dans *Kill Me Quick* : « We dream a great lot. [But] none of these things [dreams] will ever come true. [...] It is not good remembering. It only hurts » (Mwangi, 1973/1989, p. 35). Cette souffrance, cette blessure de Maina (qui ne verra jamais ses rêves se réaliser) qui n'est autre que le reflet de la souffrance de la majorité, les laissés-pour-compte de la société, est la conséquence de la faillite des dirigeants, des leaders politiques et des élites. La voix narrative de *The Beautiful Ones* décrit cette trahison en des termes scatologiques :

*We were ready here for big and beautiful things, but what we had was our own black men hugging new paunches scrambling to ask the white man to welcome them onto our backs. [...] How were these leaders to know that while they were climbing up to shit in their people's faces, their people had seen their arsehole and drawn away in disgusted laughter? (Fragments, pp. 81, 82 c'est moi qui souligne).*

La déception de la population et le sentiment d'une trahison perpétuelle sont perceptibles dans cet extrait où la troisième personne de la narration (il/elle) cède la place à la première personne du pluriel (nous). Le « nous » désigne ici tous les laissés-pour-compte, et le narrateur décide de faire corps avec eux. Le narrateur n'hésite pas à faire un clin d'œil au lecteur qui se sent concerné par ce « nous » inclusive : c'est une vision rétrospective et collective que nous livre celui-ci. Il est intéressant de signaler que le chapitre six d'où est extrait ce passage est un chapitre clé du roman dans la mesure où c'est dans ce chapitre que le narrateur/la narratrice nous livre les raisons de la désillusion, de la colère et de l'amertume de Teacher. Le brouillage de focalisation est quasi permanent. La narration oscille sans cesse entre « we », « I » (première personne du singulier) et « she/he » de la narration.

Aussi, ceux qui sont prêts à chanter les louanges du nouveau maître pour assouvir leurs désirs égoïstes, devenir le commensal de celui-ci sont condamnés : « he will no doubt jump to go and fit his *tongue* into *new arses* when new men spring up to *shit* on us » (p. 89, c'est moi qui souligne). Ce portrait correspond à l'image de Asante Smith : « He has the sweetest tongue in all Ghana for singing his master's praises. [...] And it doesn't matter to him even when the masters change. He can sing sweetly for anybody who de for top » (*Fragments*, p. 46).

Ainsi, rien n'a vraiment changé excepté que les fils du pays ont remplacé des anciens maîtres : « the sons of the nations were now in charge, after all » (p. 10). La tragédie et l'ironie qui se dégagent de cette citation est que devant la répartition des richesses et du pouvoir tous ne sont pas considérés comme les fils de la nation. Seulement les privilégiés sont considérés comme tels. Même si ce dysfonctionnement est source de colère et de mécontentement, le bouc émissaire est difficile à dénicher car les rênes du pouvoir sont maintenant entre les mains des Africains : « Only this time if the old stories aroused any anger, there was nowhere for it to go » (p. 10).

La comparaison ou la similitude des nouveaux dirigeants singeant les Blancs est pathétique et révélatrice du malaise ambiant et le narrateur n'hésite pas à se demander : « how

completely the new thing took after the old » (p. 10). On assiste à la perpétuation des anciennes pratiques. Ce faisant, la nouvelle mode de vie de la nouvelle classe dirigeante et des élites post-indépendantes rappelle au narrateur de *The Beautiful Ones* la manière dont les colons vivaient en Afrique :

He [Koomson] lives in a way that is far more painful to see than the way the white men have always lived here. [...] Bungalows, white with a wounding whiteness. Cars, long and heavy, with drivers in white uniforms waiting ages in the sun. Women, so horribly young, fucked and changed like pants, [...] Whiskey smuggled in specially for the men who make the laws. Cigarettes to make those who have never travelled cry with shame (*The Beautiful Ones*, p. 89).

Ces privilégiés, ces citoyens de première zone, foulent aux pieds les lois en toute impunité. Ils se livrent à la contrebande des biens (cigarettes, bijoux, boissons) importés de l'Occident malgré les interdictions. Leur penchant pour la débauche et leur fascination pour tout ce qui est ostentatoire ne sont plus à démontrer. Koomson, par exemple, qui incarne la classe dirigeante sort avec les jeunes filles qui sont encore sur les bancs d'école : « 'Ei, and girls ! 'Running to fill his cars. Trips to the Star for weekend in Accra. [...] 'Girls, girls. Fresh little ones still going to Achimota and Holy Child...' 'These Holy Child girls! 'Achimota too!' 'He is cracking them like tiger nuts' » (p. 110). Il écume les boîtes de nuit et avec fierté et contentement. Il dit à l'homme qu'il a passé la nuit précédente dans trois boîtes de nuit différentes. Il possède trois voitures dont l'une est une superbe Mercedes blanche 220 et dans sa maison, les boissons européennes sont disposées sur un chariot.

L'utilisation de 'Holy Child girls' est à la fois ironique et révélatrice de la contamination de celles-ci, considérées comme immaculées, en contact avec les dirigeants corrompus. Ces filles deviennent des objets de plaisir, des objets de consommation dans les mains de ces politiciens/dirigeants véreux et corrompus qui peuvent en disposer comme bon leur semble : « women [...] fucked and changed like pants » (p. 89). Ils ne pensent qu'à satisfaire leurs désirs primaires et bestiaux, et tout ceci aux frais du contribuable : « young juicy vaginas waiting for him [Koomson] in some hired place paid for by the government » (pp. 89-90).

Ainsi la jouissance du pouvoir et son exhibition prennent le pas sur la bonne gouvernance et la justice sociale. En postcolonie, selon Achille Mbembe, « commander,



c'est [...] éprouver publiquement un certain contentement à bien manger et à bien boire » (2000, p. 152). Cette gloutonnerie s'accompagne évidemment de la débauche sexuelle. Pour Sony Labou Tansi, les dirigeants passent leur temps « à pisser le gras et la rouille dans les fesses des fillettes » (1988, p. 98). Cette exhibition extravagante et ostentatoire du luxe et de la débauche de la classe dirigeante, qui est à la fois leur façon d'exercer le pouvoir et l'autorité, est également présente par exemple, dans *Money Galore* (1975) d'Amu Djoletto incarné par le héros Abraham Kofi Kafu ou par Chief Nanga dans le roman *A Man of the People* (1966) de Chinua Achebe.

Alors que des personnages comme Koomson, Abraham Kofi Kafu ou encore Chief Nanga trouvent le temps et les moyens de se prélasser dans les bras des jeunes filles et de faire la fête dans les boîtes de nuit ou dans les hôtels comme Atlantic-Caprice, les citoyens de seconde zone comme l'homme (the man) ou son collègue travaillent dans des conditions difficiles n'arrivent pas à joindre les deux bouts et encore moins à s'épanouir. C'est à juste titre que l'homme s'interroge sur ses moyens de subsistance : « how much hard work before a month's pay would last till the end of the month? [...] How long would it take, and how hard the work, before there would be enough food for five and something left over for chasing after the gleam ? » (p. 95). Et pour Fama, « par ces durs soleils des Indépendances, travailler honnêtement et faire de l'argent tient du miracle » (Kourouma, 1970, p. 26). Le désarroi, le malaise et la violence de la situation du collègue de l'homme transparaissent dans ses propos :

This was very true of the night shift. Very true of the dead nights when whole long hours could go by pierced only by the departing sounds of goods trains, lone and empty. On certain nights – these last days were not only Saturday nights, but other nights as well – the loneliness was made a bit more bitter by the distant beat of bands on the hill creating happiness for those able to pay money at all times of the month, to pay money and to get change for it – the men of the Atlantic-Caprice. Sometimes also the sudden blast of car horns coming briefly and getting swallowed again forever....and the mocking rattle of the Morse machine mercifully breaking now and then into the frightening sameness of the lonely time (*The Beautiful Ones*, pp. 15, 16).

En outre, le narrateur dans *The Beautiful Ones* compare Koomson et les nouveaux dirigeants aux anciens chefs traditionnels africains qui se sont enrichis en participant à la traite des esclaves :

The man, when he shook hands [with Koomson], was again amazed at the flabby softness of the hand. Ideological hands, the hands of revolutionaries leading their people into bold sacrifices [...] And yet *these were the socialists of Africa, fat, perfumed, soft with the ancestral softness of chiefs who had sold their people and are celestially happy with the fruits of the trade* (*The Beautiful Ones*, p. 131, c'est moi qui souligne).

Et l'homme, devant le comportement scandaleux des nouveaux dirigeants comme Koomson, fait la remarque suivante :

the man could have opened his mouth again to talk [...] of people being given power because they were good at shouting against the enslaving things of Europe, and the same people people using the same power for chasing after the same enslaving things. *He could have asked if anything was supposed to have changed after all, from the days of chiefs selling their people for the trinkets of Europe* (*The Beautiful Ones*, p. 149, c'est moi qui souligne ).

En faisant le lien entre l'esclavage, la période coloniale et la répétition des trahisons des dirigeants après les indépendances, Ayi Kwei Armah semble dire que les problèmes auxquels les pays africains sont confrontés trouvent leurs source dans l'histoire, dans le passé et que les nouveaux dirigeants ne sont guère différents de ceux qui ont participé à la déshumanisation de l'Afrique : « in an environment polluted by the accumulated unpurged rot of history, things are born dead or rotten, infected by what came before » (Wright, 1989, p. 98). Dans cette même optique, le narrateur dans *The Big Chiefs* (2007) de Meja Mwangi pense que c'est illusoire de bâtir la liberté sur la prévarication : « 'it is suicidal to build such a massive structure as liberty on such a rotten foundation as greed and avarice'' » (pp. 181-182). Par conséquent, pour Ayi Kwei Armah, le passé ne serait pas une alternative aux problèmes de la perpétuelle trahison et de la damnation.

La violence du passé (colonisation et esclavage) est encore vivace dans *The Beautiful Ones* dans la mesure où l'auteur, à travers les conditions de vie déplorables dans lesquelles se trouvent les vétérans de la Deuxième Guerre Mondiale après les indépendances, plonge le lecteur dans la violence d'une guerre où ces derniers étaient embarqués sans connaître les tenants et les aboutissants. Cette guerre qui n'était pas la leur devient pour eux une source de violence, de souffrance, d'aliénation et de la mort. Pour ne citer que quelques cas de ces vétérans dans la littérature africaine d'expression anglaise, on pense au lieutenant

Koinaudu dans le roman *A Grain of Wheat* (1967) de Ngugi wa Thiong'o, à Abotsi et Sule dans *This Earth, My Brother* (1971) de Kofi Awoonor, à Mr Abednego dans *The Man who Came in from the Back of Beyond* (1989) de Biyi Bandele-Thomas ou à Kofi Billy et Home Boy dans *The Beautiful Ones* (1968) d'Ayi Kwei Armah. Ce qui est commun à tous ces vétérans, c'est l'absence d'organisation de leur démobilisation afin qu'ils puissent s'insérer dans la vie civile et dans le tissu social. Puisqu'il n'existe pas de prise en charge du syndrome post-traumatique, la plupart de ses vétérans sont devenus fous (le cas de Home Boy ou de Mr Abednego, par exemple) et certains qui ne peuvent pas supporter leur nouvelle vie se sont suicidés (c'est le cas de Kofi Billy). D'autres sont morts simplement à cause de la pauvreté. En un mot, ces vétérans sont abandonnés par ceux pour qui ils ont combattu et les nouveaux régimes mis en place après les indépendances n'ont rien fait pour soulager leur souffrance. En conséquence, il n'est pas surprenant de constater que ces vétérans deviennent violents et qu'ils répandent cette violence autour d'eux :

[...] The land had become a place messy with destroyed souls and lost bodies looking for something that could take their pain and finding nothing but those very people whose pain been their pain.[...] A lot found it impossible to survive the destruction of the world they had carried away with them in their departing heads, and so they went simply mad, like Home Boy, endlessly repeating harsh, unintelligible words of command he had never understood but had learned to obey in other people's countries... (*The Beautiful Ones*, p. 65).

En mettant en relief la souffrance des vétérans et de leur famille, la voix narrative donne aussi la voix à ceux qui se sont plongés dans le mutisme pour mourir (« [those who] just plunged into deep silence and died ») (p. 65).

Aussi ce passé douloureux est révélé par l'omniprésence de l'image de l'ancien château des esclaves dans les deux romans : « over in the far distance, she [Juana] could see the white form, very small at this distance, of the old slave castle which had now become the proud seat of the new rulers, the blind children of slavery themselves » (*Fragments*, p. 30). Teacher se demande si le véritable désir de Kwame Nkrumah n'était pas de prendre la place du gouverneur blanc : « After a youth spent fighting the white man, why should not the president discover as he grows older that his real desire has been to be like the white governor himself, to live above all blackness in the big old castle? » (*The Beautiful Ones*, p. 92).

Commentant justement l'occupation de l'ancien château des esclaves par Kwame Nkrumah, Kwame Ayivor précise que :

Nkrumah's installation in Governor General Sir Charles Noble Arden Clarke's former official residence and the fact that during the period of slave trade the Chief Slave Factor who was always an African and held slaves in storage facilities in the castle for final sale to European slave traders turn Nkrumah into Chief Slave Factor. Nkrumah naïve occupation of the castle, which today houses [the current president], suggests that personal comfort and grandeur, which were the fundamental principles of the colonial masters, also govern the present colonial states ruled by Africa's own sons and daughters (1999, p. 32).

Et comme si la démonstration de la thèse ou l'argumentation selon laquelle les nouveaux dirigeants sont responsables de la faillite de leur pays n'arrivait pas à convaincre le lecteur, on assiste à une attaque directe, viscérale et virulente à l'encontre de ces derniers : « how long will Africa be cursed with its leaders? » (p. 80). Et prenant l'exemple de son pays le Nigeria, Chinua Achebe déclare : « Nigerians are what they are only because the leaders are *not* what they *should be* » (1984, p. 10). Son concitoyen Biyi Bandele-Thomas dans *The sympathetic Undertaker and Other Dreams* (1991) se demande ce que font les dirigeants pour redresser l'économie agonisante de son pays malmené par différents régimes successifs : « in these terrible days when the economy of our country – grossly mismanaged by successive governments as it has been – is in such a fine shamble, what are our leaders doing? » (1991/1993, p. 89).

Outre cette trahison, les dirigeants se révèlent incompetents et n'ont aucune politique de développement pour leur pays. On se souvient de la scène dans *The Beautiful Ones*, où un professeur d'économie essaie de donner des leçons sur les étapes de la croissance (« stages of growth ») (p. 133) à des membres du gouvernement et aux parlementaires (tous éméchés). Aucun d'eux n'a suivi ni compris la leçon étant donné qu'ils ont tous passé leur temps à ronfler. À la fin de la séance, ils ont tous applaudi et l'« Attorney General » du Parti au pouvoir n'a pas pu s'empêcher de tourner en dérision la leçon donnée par le professeur. Face à l'incapacité, l'incompétence et le manque de sérieux de ceux qui ont la charge de diriger le pays, le professeur décide de quitter le pays.

Cette scène est rapportée par Koomson lors de sa visite chez l'homme. Ce qui laisse perplexe dans son comportement c'est une jouissance presque infantile dans sa manière de

rapporter l'événement. Pour lui, c'est une blague de leur donner une leçon d'économie, et à la fin de son « histoire » Oyo, Estella et lui-même éclatent de rire : « Oyo and Estella were laughing [...] Koomson was himself shaking with laughter » (p. 133).

La trahison, l'incompétence et la « bankruptcy » intellectuelle des dirigeants ont conduit à la désillusion amère de la population. La nouvelle bourgeoisie qui s'est constituée après les indépendances n'a pas d'autres ambitions que de protéger ses intérêts. Teacher ne cache pas son désenchantement et sa colère devant cet état de chose où rien n'a visiblement changé si ce n'est la couleur de la trahison :

So this was the real gain. The only real gain. This was the thing for which poor men had fought and shouted. This was what it had come to: not that the whole thing might be overturned and ended, but that a few black men might be pushed closer to their masters, to eat some of the fat into their bellies too. That had been the entire end of it all (*The Beautiful Ones*, p. 126).

On assiste non pas à l'abolition des vieilles habitudes mais au contraire à leur raffinement pour satisfaire le goût des nouveaux maîtres. De ce fait, le narrateur dans *Petals of Blood* (1977) s'offusque de la société indépendante kényane que les dirigeants ont bâtie : « [...] this was the society they had been building since independence, a society in which a black few, allied to other interests from Europe, would continue the colonial game of robbing others of their sweat, denying them the right to grow to full flowers in air and sunlight » (Ngugi, 1977/2003, p. 348).

La profonde déception de la majorité de la population qui attendait un changement véritable se traduit par une certaine résignation où le pessimisme ambiant et le cynisme moqueur se rivalisent.

### **1.2.2 Pessimisme, résignation et cynisme**

Le pessimisme et le cynisme qui envahissent chaque secteur de la vie quotidienne de la majorité des personnages dans les deux romans, *The Beautiful Ones* (1968) et *Fragments* (1969), se manifestent tant sur le plan narratif (la circularité de la narration) que sur le plan de

la réceptivité de la répétition des événements de la part des personnages qui se traduit par la frustration, l'impuissance (« powerlessness ») et la désespérance (« hopelessness »).

La répétition de la corruption malgré le renversement du régime précédent d'« Osagyefo » et l'ambiance suffocante du cycle infernal ou du « piège sans fin » dans lesquels les personnages ou la majorité des communs des mortels sont pris dans *The Beautiful Ones* donne à ce roman une atmosphère d'un éternel recommencement. Rappelons que le régime d'« Osagyefo », le rédempteur, qui n'est autre que le régime de Kwame Nkrumah (accusé de despotisme et de totalitarisme) a été renversé lors d'un coup d'Etat militaire le 24 février 1966. Les régimes se succèdent mais rien ne laisse présager un changement dans la vie de la population. « One General goes, another comes, but the people remain stuck in the same vicious groove. Nothing ever changes for them except the particular details of their wretchedness » (Habila, 2003, p. 108). De même, pour le narrateur de *Le Pleurer-rire* (1982), « [l]ui ou un autre, pour nous, c'était toujours la même vie » (Lopes, 1982/2003, p. 26). Par exemple, au début du roman, l'homme est témoin d'une scène de corruption de la part du contrôleur et à la fin du roman, l'homme, appelé à juste titre le témoin silencieux (« the silent watcher ») (p. 183), observe une autre scène de corruption cette fois de la part de la police<sup>39</sup> :

The policeman looked with long and pensive dignity at the license folder and what was inside it. With his left hand he extracted the money, rolling it dexterously into an easy little ball hidden in his palm, while with his right he made awkward calculating motions as if he were involved in checking the honesty of the document he held (*The Beautiful Ones*, p. 182).

Ainsi, voyant les conditions de vie de la population où rien ne change excepté que d'autres individus vont s'enrichir (« another group of bellies will be bursting with the country's riches ») (p.158) après le coup d'État, Teacher remarque que s'il devrait avoir un

---

<sup>39</sup> Dans *Dangerous Love* (1996), de Ben Okri, Omovo, le protagoniste, est témoin d'une scène où le policier accepte l'argent que le chauffeur en infraction lui donne : « He [Omovo] noticed a policeman secretly accepting a bribe from a defaulting taxi driver » ( p. 265). Dans *Flowers and Shadows* (1980) de Ben Okri, c'est Jeffia (le fils du protagoniste) qui est victime des tracasseries policières. N'ayant pas sur lui son permis de conduire lors d'un contrôle, le policier lui demande sans ambage de lui donner de l'argent :

« Jeffia brought out the ten Naira note from his back pocket. It changed hands between them. The policeman chuckled.

'We be friends, eh. That's how we get on. Part of the system. Man can't live [...] by uniform alone.

'Don't forget to carry your licence around with you next time, if you have any. Some of my colleagues would take three of this' » (1980/1989, p. 36).

salut dans ce chaos ambiant il ne serait que dans un cercle de damnation dans la mesure où les gens sont emprisonnés dans un gouffre abyssal et privés d'espoir. Le salut ou la délivrance n'est qu'un vœu pieux : « there is salvation of some kind, of course [...] but only within the cycle of our damnation itself » (p. 56). Notons la phrase “only within our cycle of our damnation” qui exprime l'impossibilité de l'Homme d'échapper à la mort d'autant plus que le salut n'existe nulle part. Les travailleurs ne sont pas les mieux lotis car leur quotidien se résume à un cycle infernal des dettes et des emprunts, des emprunts et des dettes (« cycle of debt and borrowing, borrowing and debt ») (p. 22).

Ce cercle vicieux, ce cercle infernal de la pauvreté (« cycle of the powerless ») (p. 119) qui emprisonne les protagonistes, annihile tous leurs efforts pour sortir de leurs conditions de damnés. Impuissants et incapables de changer le cours de leur vie, ils sont considérés comme des insectes pris dans un piège : « little insects caught in endless pools » (p. 2). Jeffia, dans *Flowers and Shadows* (1980) de Ben Okri, résume très bien la situation désespérante et violente dans laquelle se trouvent ces impuissants : « *The worst things a person can experience [...] is helplessness. It's like being in a dark room in the wilderness, not knowing what to do, where to go* » ( pp. 5-6, en italique dans le roman). Cette impuissance (« powerlessness ») qui se traduit par une certaine résignation et fatalisme est signalée d'une manière cynique par Teacher dans *The Beautiful Ones* quand il pense à l'absence de choix de vie : « it is not a choice between life and death, but what kind of death we can bear, in the end » (p. 56). Il ajoute plus loin : « I have been walking along paths chosen for me before I had really decided, and it makes me feel the way I think impotent men feel » (p. 60). De même, Solo, l'un des protagonistes du roman *Why Are We So Blest ?* d'Ayi Kwei Armah laisse éclater sa colère et son amertume devant son impuissance :

Even before my death I have become a ghost, wandering about the face of the earth, moving with a freedom I have not chosen, something whose unsettling abundance I am impotent to use. There is no contact possible. Life goes on around me, and with clarity that has grown sharply painful, I see it flow like a stream in slow motion (1972/1974, p. 11).

Cette résignation qui découle du pessimisme et du malaise ambiant où personne ne croit plus à un miracle, à une amélioration de leurs conditions de vie est renforcée par des chansons mélancoliques dans les deux romans (*The Beautiful Ones* et *Fragments*). On pense

à la chanson congolaise qualifiée de tristesse suave (« sweet sadness ») (p. 50) diffusée sur Radio Ghana lors de la visite de l'homme chez son ami Teacher où son air mélancolique et pessimiste a suscité un commentaire du narrateur : « someone must have felt something very deeply to have cried out these long sounds of despair [...] » (p. 52) :

Those who are blessed with the power  
And the soaring swiftness of the eagle  
And have flown before,  
Let them go.  
I will travel slowly,  
And I too will arrive.

-----  
And [those who] have climbed in haste,  
Let them go.  
I will journey softly,  
But I too will arrive (*The Beautiful Ones*, pp. 51, 52).

Notons l'optimisme mesuré exprimé dans la répétition des deux dernières lignes de cette chanson : « I will travel slowly/And I too will arrive » et « I will journey softly/ And I too will arrive ». Cependant, cet espoir ou cet optimisme est dévoilé par le narrateur quand il dit : « it [the gleam] will be reached when you are so old you cannot taste any of it, and when you finally get to it it will not be a reward. It will be nothing but an obscene joke » (*The Beautiful Ones*, p. 96). De même, la chanson reprise en chœur par le chauffeur de taxi qui amène Araba et Baakoo à l'hôpital est également révélatrice de la défaite de tout un peuple où la vie semble être un fardeau et le quotidien un grincement incessant de dents même si ce dernier est du côté de la vie : « a baby is number one » (p. 74). Soulignons l'ambivalence permanente des protagonistes dans ces deux romans et le brouillage sans cesse du message qui témoignent du malaise ambiant. La question qui se pose est de savoir si la vie vaut la peine d'être vécue quand on sent le souffle et le soupir déroutants et angoissés d'une impuissance où tout effort n'est que peine perdue :



So many days I ask myself  
the sum of this my life  
what will it be?  
Ninety tangled threads I have  
to unravel to make this my life  
and all I have to help me  
is the darkness about me, ahhhh (*Fragments*, pp. 73-74).

La déception, le découragement et le désenchantement des personnages qui n'attendent plus rien des promesses des dirigeants pour améliorer leur quotidien deviennent cyniques et tentent par tous les moyens d'arriver à leurs fins : « Aaah, contrey broke oo, contrey no broke oo, we dey inside » (p. 82). Ce qui fait que l'individualisme prend le pas sur le collectif ou la communauté. Comme le dit Gakwandi (1992) : « the sense of community and mutual respect is shattered and every man relies on the self-seeking unscrupulous aspects of his nature to secure his position » (p. 107). Ceux qui arrivent à se mettre à l'abri du besoin en passant par des méthodes peu recommandables se moquent des autres : « that has always been the way the gleam is approached : in one bold, corrupt leap that gives the leaper the power to laugh with contempt at those who still plod on the daily round, *stupid, honest, dull, poor, despised, afraid*. We shall never arrive. Unless of course, we too take the jump » (p. 96, c'est moi qui souligne). L'utilisation de l'accumulation dans cette citation – qui lui donne un rythme saccadé et accéléré – est une forme d'insistance qui permet de mettre en relief le dilemme de ceux qui refusent de faire le « bond hardi et sans scrupules » pour parvenir à la belle vie.

Dans *Fragments*, la structure narrative cyclique est esquissée à travers deux monologues de Naana. Ce sont les monologues intérieurs de Naana qui ouvrent et ferment ce roman. Si dans *The Beautiful Ones*, cette structure narrative n'est que symbole d'un cercle vicieux et synonyme d'absence d'échappatoire (impossibilité de briser la chaîne) donc négative, dans *Fragments*, par contre, elle revêt deux interprétations différentes. Elle porte en elle une signification à la fois négative et positive et qui se traduit par une double circularité.

La démission de Baako de Ghanavision montre l'impuissance de celui-ci à surmonter les problèmes auxquels il est confronté, son incapacité à changer les choses et à réaliser ses rêves, d'où sa désillusion : « IT WAS A MIRAGE after all » (p. 131). Son échec n'est pas seulement une perte personnelle, mais aussi une perte pour la société : « unending waste, the

stupid stream against which he was powerless » (p. 131). Sa dépression nerveuse est le résultat de l'oppression dont il est l'objet de la part de sa famille et de la société. Sa maladie et son internement à l'asile psychiatrique qui l'éloignent définitivement de ces aspirations montrent la puissance et le mécanisme d'une société qui broie les individus qui ont une autre vision de leur société, une société qu'ils veulent voir changer.

Sa dépression qui intervient un an après son retour montre que le cercle se ferme définitivement sur lui et que ses rêves ne seront jamais réalisés. Sa quête a pris tout un temps cyclique de treize mois<sup>40</sup> qui correspond aussi au nombre de chapitres du roman. La notion de temps est pratiquement inexistante dans le roman et le lecteur a du mal à situer les actions. On sait qu'il a vécu cinq ans aux États-Unis parce que cela correspond aux nombres de fausses couches d'Araba et qu'au moment de sa dépression et poursuivi par une foule, le narrateur dit qu'il a vécu ici pendant un an sans avoir d'amis (p. 171).

De même, dans les lamentations de Naana qui constituent son deuxième monologue et le dernier chapitre du roman, le souhait de Naana est de rejoindre ses ancêtres car elle n'arrive plus à cerner cette société en proie à toute sorte de violences. Elle se sent démunie et impuissante car il n'y a personne pour la réconforter dans sa souffrance : « I have judged it useless to try and make them see my blind suffering and cry to them for help. The cry has remained unmade in my throat, for outside there was nothing to receive it and turn it into balm » ( p. 196 ).

Le cercle dans le roman est aussi synonyme de régénération, donc de vie. C'est pourquoi lors de la cérémonie du départ, Naana a veillé pour que ce cercle ne soit pas brisé : « the circle was not broken in any place » (p. 11). Il faut noter que dans la cosmogonie akan, le voyageur est considéré d'une manière symbolique comme un esprit, un mort<sup>41</sup>. Son retour, ou plutôt son incarnation, est synonyme de régénération et d'abondance. Cette régénération est annoncée dès les premières lignes du roman où l'image de la circularité domine :

---

<sup>40</sup> Dans la cosmogonie akan, l'année lunaire dure 13 mois. Aussi chez les Ewé l'année dure 13 mois : 1-janvier/dzove ; 2-février/dzodze ; 3- mars/tedoxe ; 4-avril/afofie ; 5- mai/dame ; 6-juin/masa ; 7-juillet/siamlom ; 8-août/dasiamime ; 9-septembre/anyonyo ; 10-octobre/kele ; 11-novembre/adeamakpoxe ; 12-décembre/dzome ; 13- .../foave.

<sup>41</sup> Naana compare les États-Unis au monde des esprits où tous les gens sont des Blancs. Elle voit Baako comme un fantôme : « I saw Baako roaming in unknown, forbidden place, just born there again after a departure and a death somewhere » (p. 10).

EACH THING that goes away returns and nothing in the end is lost. The great friend throws all things apart and brings all things together again. *That is the way everything goes and turns round.* That is how all living come back after long absences, and in the whole great world all things are living things. *All that goes returns. He will return* (*Fragments*, p. 1, c'est moi qui souligne).

Le retour de Baako qui coïncide avec la naissance de l'enfant d'Araba est une forme de régénération et de régénérescence. Malheureusement, cette vie qui n'a pas eu le temps d'éclore est sacrifiée au dieu du matérialisme.

Cependant, la mort de Naana porte en elle une notion de renaissance et de renouvellement : « Now I see in it [death] another birth, just as among you the birth of an infant here is mourned as the traveling of another spirit » ( p. 200). Naana, à la fin de ses jours, est devenue comme un nouveau-né, (« a new child »), prête à recommencer un autre cycle de vie : « a new child coming back to you. You knew me ready to die again and enter this world... » ( p. 200).

Lors d'une conversation des ouvriers qui travaillent sur un chantier de construction dans *The Beautiful Ones*, on remarque que ceux qui critiquent les dirigeants corrompus comme Koomson n'hésiteront pas à imiter ces derniers : « contrey, you would do the same... 'True... money swine.' 'Money swine' » (p. 110). Dans *Kill Me Quick* (1973) de Meja Mwangi, le narrateur omniscient fait la même remarque quand il signale que : « a beggar given the opportunity could be as mean as a rich man, or even worse » (1973/1989, p. 42). Le cynisme de la population due à la frustration est résumé d'une manière très poignante dans *A Man of the People* (1966) de Chinua Achebe :

'Let them eat...' 'After all when the white men used to do all the eating did we commit suicide?' Of course not. And where is the all-powerful white man today?  
He came, he ate and he went. But we are still around. The important thing then is to stay alive; if you do you will outlive your present annoyance. The great thing, as the old people have told us, is reminiscence; and only those who survive can have it. Besides, if you survive, who knows? It may be your turn to eat tomorrow. Your son may bring home your share (1966/1981, p. 144).

À travers cet extrait, on remarque que l'exploitation de la population et l'abus du pouvoir ne datent pas seulement de la période post-indépendance mais aussi de la période coloniale quand les colonisateurs monopolisaient les richesses des colonies. Ce qui est inquiétant c'est le calme avec lequel ceux qui sont lésés aujourd'hui attendent leur tour au lieu d'œuvrer pour un changement radical des mentalités. Ils attendent leur part du « gâteau national » et sont prêts à rééditer les mêmes erreurs.

Opprimé, oppressé, trahi par ses dirigeants et l'élite auxquels il a confié son destin, le « bas peuple » se voit pris dans une spirale immuable de maux plus intolérables les uns que les autres et qui riment avec misère, pauvreté et corruption. Secoué et rongé par l'angoisse, l'anxiété permanente – faite d'incertitude et d'inquiétude –, la plupart des citoyens ne savent pas de quoi demain sera fait. Ils ne peuvent pas se projeter dans l'avenir car le présent lui-même presque inexistant lui échappent, et le passé, un écran de fumée.

Toute tentative pour se débarrasser de la corruption et mettre l'Homme au centre des préoccupations échoue. Rama Krishna qui dans le roman *The Beautiful Ones* prend des décisions draconiennes et drastiques pour se mettre à l'abri de la corruption et de l'immoralité n'empêche pas le mal qu'il combat de l'infester de l'intérieur. Il pratique des exercices de la méditation comme le yoga, refuse de tuer tout être vivant pour sa consommation et applique un régime fait de vinaigre et de miel. Pour conserver sa jeunesse, il pratique la chasteté et se met sur la tête quelques minutes par jour. Malgré tous ses efforts, on découvre qu'il est mort très jeune et à la place de son cœur, il y a des vers. Cette anecdote de Rama Krishna montre tout simplement l'inévitabilité de la corruption, de la pourriture (« the decay »). Rama Krishna représente l'échec des tentatives artificielles pour échapper à la mort. Soulignons le caractère exagéré et non-réaliste des mesures prises par celui-ci, et son nom qui évoque une divinité hindoue : Krishna ou Râmakrishna, prêtre de la déesse Kâlî.

Ce qui surprend c'est la rapidité avec laquelle cet espoir, cette espérance a tourné au cauchemar et à l'amertume. L'utilisation presque obsessionnelle des mots comme « rapid, quick, short, haste » (pp. 62, 83), et « obscene, horror » (pp. 62, 83) pour qualifier la dégénérescence de la situation est omniprésente dans *The Beautiful Ones* et dénote l'étonnement, le choc, le dégoût et la colère du narrateur devant cette désespérance : « how could this have grown rotten with such obscene haste? » (p. 83). La rapidité de la décadence est symbolisée par l'enfant-vieillard (« old manchild ») (p. 63) qui durant sept ans a accompli le cycle de sa vie : « within seven years it had completed the cycle from babyhood to infancy

to youth, to maturity and old age, and in its seven year it had died a natural death » (p. 63). Cela amène le narrateur à conclure que ce cycle a été trop court : « the cycle from birth to decay has been short. Short, brief » (p. 63). Ces sept ans de cycle de vie de « old manchild » pourraient être assimilés aux sept ans de règne de Kwame Nkrumah. Ainsi, l'oxymore qui se dégage de ce nom « old manchild » apparaît comme le symbole de l'extrême rapidité de la déchéance.

Cette rapide dégradation de l'espérance, cette trahison, cette désillusion est profondément ressentie par Sister Maanan qui a placé ses espoirs et ses attentes en la personne de Nkrumah qualifié affectueusement par celle-ci de « the new man » (p. 86). Séduite par le discours et le charme du Rédempteur, Maanan a quelques temps retrouvé le sourire et l'espoir, mais pour combien de temps ? La répercussion de la perte de ses illusions sur sa personne se traduit par la folie. La maladie<sup>42</sup> de Maanan n'est que la métaphore d'un malaise social né de la désillusion et de la perte de repères. Elle est devenue une âme presque détruite : « a soul once almost destroyed » (p. 78). Elle symbolise les gens qui sont poussés à la destruction par la force des choses, par les forces sur lesquelles ils n'ont pas d'emprise – « [she is] a woman being pushed toward destruction » (p. 72) – et qui se cherchent une identité et un sens à la vie. Sa confusion est perceptible et sa quête presque improbable ne fait que commencer quand elle se demande : « how can I find *it* when they have mixed *it* all with so many other things? » (p. 180, c'est moi qui souligne). Selon K. Ogungbesan, la quête de Maanan est une mission impossible car : « the past, the present, and the future are inextricably mixed together » (1975, pp. 107-108). Ce même point de vue est partagé par S. Gakwandi quand elle qualifie la quête de Maanan de « hopeless » : « Maanan's[quest] is hopeless. There is no hope for her. She will die of despair, like many other characters in the novel » (1992, p. 110). La répétition de « it » rappelle au lecteur la quête d'Okolo dans *The Voice* de Gabriel Okara. Cependant, si la quête d'Okolo pourrait aboutir à une prise de conscience, à un changement, celle de Maanan est vouée à l'échec.

---

<sup>42</sup> Parlant de la maladie dans la littérature africaine, Bernard Mouralis estime que « toute une part de la littérature négro-africaine est traversée par une véritable tentation de la maladie » (1993, p. 121).

## CHAPITRE II

# À LA RECHERCHE D'UNE IDENTITÉ : L'ALIÉNATION

La honte et le mépris de moi-même. La nausée. Quand on m'aime, on me dit que c'est malgré ma couleur. Quand on me déteste, on ajoute que ce n'est pas à cause de ma couleur. [...] Ici ou là, je suis prisonnier du cercle infernal.

Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*.

L'environnement chaotique et stérile – dominé par la dissonance, le malaise et la violence de toute sorte – dans lequel évoluent les personnages amène ces derniers à se poser des questions existentielles qui dévoilent un malaise : « qui suis-je ? » Cette question laisse entrevoir en filigrane d'autres questions telles que « d'où viens-je » et « où vais-je ? ». Ces personnages pris dans le tourbillon du monde moderne et la désintégration des valeurs ancestrales sont écartelés entre deux mondes qu'ils n'arrivent pas à réconcilier, entre deux mondes qu'ils comprennent à peine. Par conséquent, ils se posent des questions sur le passé, le présent et l'avenir. N'ayant plus aucune identité fixe<sup>43</sup> comme Oumarou, le héros du roman *Le Jeune homme de sable* (1985) de Williams Sassine, les protagonistes d'Ayi Kwei Armah se trouvent dans une société qui leur est devenue étrangère. Ils sont étrangers dans leur propre société non pas seulement du fait qu'ils ne comprennent plus les valeurs de leur société mais aussi parce la société elle-même, malade, est au bord d'un gouffre spirituel. On assiste, de ce fait, à une double aliénation c'est-à-dire une aliénation des personnes qui sont en marge de leur société et une société aliénée qui ne jure que sur les valeurs et les modes de leurs anciens

---

<sup>43</sup> Voir Williams Sassine, *Le Jeune homme de sable* (1985) : « Tu ne sais pas qui tu es ; tu es un jeune homme de sable ; à chaque coup de vent, tu t'effrites un peu et tu te découvres autre. Un jour il ne restera rien de toi. Pour vivre, il faut un noyau et toi tu n'en as pas » (p. 18).

maîtres. Avant toute chose, et afin d'enlever toute ambiguïté qui pourrait surgir de par même la notion polysémique du terme aliénation, nous allons définir ce que nous entendons par aliénation dans notre étude.

Le terme aliénation du latin « *alienus* » qui signifie étranger est un concept polysémique qui est employé dans des domaines variés tels que la psychiatrie, la philosophie, la sociologie, le social, la politique, la religion, la culture, la littérature et l'histoire. D'une manière générale, l'aliénation peut être définie, dans notre analyse, comme toute forme d'asservissement ou de frustration de l'être humain suite à des contraintes extérieures (économiques, politiques, sociales, culturelles....) conduisant à la perte de ses repères et de sa liberté. Ainsi « la condition aliénante », pour Robert Sévigny, est « celle qui *empêche la productivité de l'homme*, qui empêche son « enrichissement », son « développement », son « accomplissement », son « dépassement », qui empêche l'homme de définir librement son existence » (1969, p. 195, italique de l'auteur).

Ajoutons à cette définition plus générale, une autre forme d'aliénation plus insidieuse qui se caractérise consciemment ou inconsciemment chez le colonisé par une admiration ou une identification plus volontiers à son colonisateur (sa culture et sa civilisation) : c'est ce que nous appelons dans notre analyse une « aliénation choisie ». Aussi, notre analyse se focalise-t-elle sur deux formes d'aliénation : une « aliénation subie » donc imposée et une « aliénation mimétique » qui peut être consciente ou inconsciente .

## **2.1 Solitude et marginalisation : aliénation subie**

La marginalisation, l'exclusion et l'ostracisme dont sont victimes les anti-héros d'Ayi Kwei Armah dans *The Beautiful Ones* et *Fragments* proviennent de leur quête de valeurs humaines et spirituelles dans une société dominée, infectée ou souillée par la corruption. Ils sont peut-être les seuls à reconnaître la cécité ou l'aveuglement de leur société occultée par l'éclat ( « gleam ») des objets.

Tout comme les réformateurs sociaux muselés ou marginalisés comme Amamu dans *This Earth, My Brother...*(1971) de Kofi Awoonor ou Okolo dans *The Voice* (1964) de Gabriel Okara, l'homme et Baako vivent en marge de leur société parce qu'ils ne font pas ce

que les autres font : mentir et voler. Pour leur non-conformisme, ils doivent souffrir, supporter les conséquences de leurs actes.

Si l'homme, tout au long du roman, *The Beautiful Ones*, n'a pas changé, sa quête lui a permis de comprendre les réalités de sa société. Il a été et reste le témoin silencieux à travers lequel le lecteur comme dans un miroir voit la saleté qui entoure les objets scintillants qui procurent un certain confort matériel aux profiteurs. Ces objets qui brillent par leur pourriture ne font que renforcer le malaise des démunis. L'homme pense au pouvoir dégradant et humiliant de ces objets qui sont la cause de l'érosion des valeurs humaines : « Having the whiteness of stolen bungalows and the shine of stolen cars flowing past him, he [the man] could think of reasons, of the probability that without the belittling power of things like these we would all continue to sit underneath old trees and weave palm wine dreams of beauty and happiness in our amazed heads » (p. 94). De plus, le pouvoir que les possesseurs de ces objets ont sur les pauvres n'a pas échappé à l'analyse de l'homme et ne fait qu'accentuer son malaise : « IT was awful, was it not, that the rich should have this effect on the poor, making them always to apologize for their poverty, and at all times to sacrifice future necessities just so that they could make a brief show of the wealth they could never hope to have » ( p. 131). L'homme lui-même est victime de cet éphémère étalage de richesse dans le magasin où il sacrifie son salaire pour recevoir le couple Koomson. Le lecteur se souvient sans doute de son émerveillement devant les articles du magasin.

L'homme est un étranger aux yeux de ses enfants et de sa femme car ces derniers ne comprennent pas pourquoi celui-ci n'arrive pas à satisfaire leur désir, celui d'approcher et de dompter l'éclat (« gleam ») d'autant plus que les arrivistes du Parti se construisent des villas en quelques mois (p. 93). Son mal-être, son exclusion et son inutilité se font encore plus violents quand tout le monde lui demande : « what about you? Where is your house? Where have you left your car? What do you bring in your hands for the loved ones? Nothing? Then *let us keep quiet and get not close to people* » (p. 93, c'est moi qui souligne). Être étranger dans son foyer, dans son cocon familial, (« familial warmth ») ( p. 130), l'homme sait – et c'est ce qui rend sa quête, sa solitude et sa souffrance encore plus violentes – que le reste de sa vie sera une éternité de vide et de routine quotidienne : « Oyo, the eyes of the children after six o'clock, the office and every day, and above all the never-ending knowledge that this aching emptiness would be all that the remainder of his own life could offer him » (p. 183).



A part le foyer, c'est dans la société en général qu'il est perçu comme un aliéné<sup>44</sup>, un marginal, un étranger. On se souvient de la scène où l'homme, en revenant du travail, rencontre la famille Koomson en train d'acheter du pain. L'homme, noyé dans l'obscurité (« the invisible man of the shadows ») (p. 37), est tour à tour désigné comme un étranger par Koomson, (« I found a stranger », p. 38) et comme personne par Estie (« I didn't see anybody » p. 38).

Aussi dans *Fragments*, lors de la consultation de Baako chez Juana, les deux sont présentés comme des étrangers : « a stranger [Juana] talking across a desk to another stranger [Baako] » (p.100). Naana est également devenue étrangère à son monde parce qu'elle n'arrive plus à comprendre les nouvelles valeurs qui sous-tendent sa société : « [...] I have become a *stranger* here, because [there] are things whose meaning I will never undrestand before the time of my going comes. [...] I myself am lost here, a *stranger* unable to find a home in a town of *strangers* » (pp. 10, 195 c'est moi qui souligne).

Si en théorie le travail de l'homme devrait être un moyen d'autoréalisation, d'épanouissement personnel et un moyen d'intégration sociale, son travail aux chemins de fer s'avère être en réalité une source d'aliénation. Le travail qui ne permet pas à l'Homme de devenir meilleur n'est il pas inutile et aliénant ? Au début, l'homme a pris ce travail comme un pis aller ou un tremplin pour préparer sa rentrée à l'université. Finalement, il est resté quand Oyo tombe enceinte. Le travail ne permet pas à l'homme de vivre décemment et qui plus est, il travaille dans des conditions inacceptables où la dégradation psychologique et physique des employés est le reflet de la dégénérescence des bureaux. C'est à travers le point de vue de l'homme (focalisation interne) que les conditions de travail de ces somnambules sont évoquées :

So the sea salt and the sweat together and the fan above made this stewy atmosphere in which the suffering sleepers came and worked and went dumbly back afterwards to the homes they had fled. There was really no doubt that it was like that in their homes, everywhere save for

---

<sup>44</sup> Selon Rober Sévigny (1969), « La notion d'aliénation implique également que l'homme devient un étranger dans « sa » propre société » (p. 196).

those who had found in themselves the hardness for the upward climb. And he was not one of those (*The Beautiful Ones*, p. 20).

C'est un travail de routine qui ne permet pas à l'homme de s'épanouir. Cependant, il n'a pas le choix. Il n'hésite pas d'ailleurs à qualifier son bureau de petit trou (« little hole ») (p. 93) où s'entassaient les ratés et les poltrons (« the unsuccessful and the cowards ») (p. 96). Les gens qui y travaillent font un travail aliénant, ingrat et non récompensé.

L'aliénation de Teacher, l'ami de l'homme, correspond à un suicide social dans la mesure où il s'est complètement retiré de la société. Pour éviter d'avoir des pressions psychologiques de la part des amis et de sa famille à l'instar de l'homme, il n'a plus de contact avec eux. Il qualifie leur étreinte comme une étreinte de la mort : « 'their embrace will be a welcome unto death' » (p. 56). Sa solitude est d'autant plus pesante et angoissante qu'il aimerait avoir de relations humaines sans lesquelles sa vie n'a plus de sens. Dans sa confidence faite à l'homme transparaît sa souffrance :

'... I am not free. I have not stopped wanting to meet the loved ones and touch them and be touched by them [...].

I know I am nothing and I will never be anything without them, and when most I wish to stop being nothing, then the desire to run back to those I have fled comes back with unbearable strength. Until I see again those loving arms outstretched, bringing me their gift of death. Then I stop and turn around and come back here, living my half-life of loneliness (*The Beautiful Ones*, pp. 55, 56).

Cette option de la solitude lui est dictée peut-être par son vécu personnel marqué par la désillusion : « I will not be entranced by the voice, even if it should swell as it did in the days of hope. I will not be entranced, since I have seen the destruction of the promises it made » (p. 63). En effet, c'est à travers les réminiscences, les souvenirs de Teacher qu'Ayi Kwei Armah plonge le lecteur dans le passé récent du Ghana. Ses souvenirs oscillent sans cesse entre le passé et le présent, lui qui a été témoin des soubresauts de la lutte pour les indépendances, l'enfantement dans la douleur de la nation ghanéenne et la trahison des belles promesses : « [a] pitiful shrinking of the world from those days Teacher still looked back to, when the single mind was filled with the hopes of all people. A pitiful shrinking, to days when all the powerful could think of was to use power of a whole people to fill their own

paunches » (p. 162). La technique narrative fonctionne comme un lien entre l'histoire récente du Ghana et la période post-indépendance pour mettre en lumière la déception et la colère de Teacher. En outre, l'utilisation de l'anaphore rhétorique « I will not be entranced » ou « a pitiful shrinking » renforce le ton pessimiste et le regret de Teacher. Tout compte fait, Teacher ne croit plus en sa société, d'où sa solution radicale de se mettre à l'écart de celle-ci.

Malgré les risques de contamination, de souillure ou de ce que l'homme appelle le cadeau de la mort (« gift of death ») (p. 56) de la société en général et de la famille en particulier dans *The Beautiful Ones*, Juana et Naanan, dans *Fragments*, reconnaissent la valeur et la nécessité du contact humain. Pour Juana, « the high flight of the individual alone, escaping the touch of life around [leads] only to “annihilation” » (pp. 190-191) ou « “Salvation is such an empty thing when you're alone” » (p. 194). Naana, quant à elle, dans son monologue du début du roman se rappelle d'un chant rituel qui expose les méfaits ou les conséquences de la solitude : « A human being alone/is a thing more sad than any lost animal / and nothing destroys the soul /like its aloneness » (pp. 4-5). Ajoutons que l'aliénation de l'individu peut aller jusqu'à la folie, une forme sévère d'exclusion et d'auto-exclusion. C'est le cas de Baako Onipa dans *Fragments* où la pression sociale et psychologique a eu raison de sa santé mentale. Ceux qui ont besoin d'être soignés – la société – sont en liberté alors que ceux qui comme Baako ont compris que leur société va à vau-l'eau, va inexorablement à la dérive et qu'il faut changer les mentalités, sont considérés comme des aliénés mentaux et écartés de la société.

La conversation de Baako avec sa mère lors de la cérémonie du fils d'Araba témoigne de l'attitude de Baako à ne pas céder au mimétisme en singeant les Blancs :

“You know you're the M.C. today.”

“Yes. What do I have to do?”

I am not the one who has been abroad to university,” his mother said, smiling full into his face.

“What I went to learn was different,” he said

“Well, there won't be too much to do. I wish you had brought a tux, or at least a suit, though. It would have been so fine.”

“I'm not an ape.”

“What a strange thing to say!” his mother said.

“Why else would I wear tuxes and suits in this warm country except to play monkey to the white man? (*Fragments*, p. 99, c'est moi qui souligne).

Cette dernière question tout en posant sans équivoque le problème de l'aliénation mentale et culturelle des Africains qui s'identifient aux valeurs occidentales sans laisser s'exprimer leur nature propre met aussi en exergue l'indifférence de Baako pour les rites traditionnels et son incompréhension de la cérémonie : « “I do not fully understand the [outdooing] ceremony itself” » (p. 97). Naana ne peut qu'exprimer sa déception face à l'incompréhension de la cérémonie de la part de son grand fils : « “Ah, that is a shame. The ceremony you ought to understand [...]” » (p. 97). En somme, c'est la position médiane de Baako qui provoque le drame : il est prompt à dénoncer le mimétisme servile des siens sans pour autant assumer son rôle d'oncle et protéger le bébé d'Araba.

## 2.2 « The White Ghost » : aliénation mimétique

Dans les deux romans d'Ayi Kwei Armah, *The Beautiful Ones* et *Fragments*, les aliénés quel que soit leur état d'esprit – moral, mental et psychologique (conscient ou inconscient) – s'identifient à une valeur, à une civilisation, celle de leurs anciens-nouveaux (« old-new ») maîtres, institutionnalisée et léguée après plusieurs décennies de domination, de déshumanisation, de dénigrement et d'acculturation. Ainsi, selon Frantz Fanon, « tous les efforts sont faits pour amener le colonisé à confesser l'infériorité de sa culture transformée en conduites instinctives, à reconnaître l'irréalité de sa nation et, à l'extrême, le caractère inorganisé et non fini de sa propre structure » (1961/2002, p. 90). Aussi, les aliénés vivent-ils par procuration et veulent ressembler à tout point aux Blancs. Ce mimétisme est dévoilé par le narrateur dans *The Beautiful Ones* quand il dit : « There is something so terrible in watching a black man trying at all points to be the dark ghost of a European, and that was what we were seeing in those days » (p. 81).

Quel que soit l'aliéné décrit par Ayi Kwei Armah, on constate qu'il appartient à la nouvelle bourgeoisie ghanéenne (africaine), donc à la classe des privilégiés et formés à l'école des Blancs (Fifi et Brempong dans *Fragments*) ou des arrivistes (Koomson dans *The Beautiful Ones*) qui ont profité des départs des colons pour se faire une place sous « les soleils des Indépendances ».

La faillite des leaders/élites et leurs affidés, la nouvelle bourgeoisie africaine, d'œuvrer pour la justice sociale et leur perpétuel et inlassable effort de s'aliéner, de singer

leurs anciens maîtres – «[ to] flee from himself into whiteness » (*The Beautiful Ones*, p. 82) – n’ont fait que creuser davantage le fossé qui les sépare de la masse populaire qui les a portés au pouvoir. Ces « Black Oyibos » (Africains européens), pour reprendre les termes de Wole Soyinka, sont décrits dans leur manière de se comporter (marcher, parler, s’habiller, manger...). Ayi Kwei Armah, dans son portrait sans concession de ces « Améyibo-Yovo »<sup>45</sup>, n’a pas manqué de faire resurgir la dissonance qui caractérise ceux qui veulent imiter à tout prix les Blancs. Sans doute, l’une des descriptions les plus significatives d’Ayi Kwei Armah dans *The Beautiful Ones* de ce snobisme déroutant et affligeant est celle de deux ghanéens qui veulent imiter l’accent anglais :

Hidden in the group, in stiff white uniform, were two Ghanaian men with *prosperous-looking bellies*. Four little boys struggled behind them all, carrying their bags and sticks. As they went past, one of the black men laughed in a forced Senior Service way and, smiling into the face of one of the white men, kept saying, ‘Jolly good shot, Himmy. Jolly good.’ *He was trying to speak like a white man, and the sound that came out of his mouth reminded the listener of a constipated man, straining in his first minute on top of the lavatory seat* (*The Beautiful Ones*, p. 125, c’est moi qui souligne).

Par ailleurs, l’effort fourni par “the little man” qui travaille avec l’homme pour imiter l’accent anglais est à la fois irritant et ridicule :

His nostrils every few seconds accomplished an involuntary sideways twitch which made his attempts to adopt an air of importance not just ridiculous but actually irritating in the special way in which the efforts of a Ghanaian struggling to talk like some Englishman are irritating.

‘Erm, wort cin I dew for yew? Frantic, rapid singsong delivery, air of self-congratulation after a brilliant speech, twitching nose, the blind fool [...].

Now the little man produces a smile of intimate familiarity....’is a joke,’ he says. The man is thankful that his accent is now relaxed and natural... (*The Beautiful Ones*, pp. 24-25).

---

<sup>45</sup> C’est par ce nom qu’on appelle les africains européens au Togo. Ces africains qui sont aliénés par les valeurs occidentales et qui renient leurs racines. Ils sont des déracinés ou des renégats. Le mot « Améyibo-Yovo » veut dire littéralement en langue Ewe « Noir-Blanc » (noir à l’extérieur et blanc à l’intérieur).

De la même manière, Koomson pour démontrer sa supériorité prononce le nom de son domestique (Attinga) avec un accent bizarre : « a peculiar kind of shout, the kind made by white men trying to produce African names without any particular desire to pronounce them well, indeed deriving that certain superior pleasure from their inability » (p. 147). Et lorsque Koomson achète du pain, le narrateur signale le son inattendu de la voix de celui-ci : « The voice of the suited man had something unexpected about it, like a fisherman's voice with the sand and the salt hoarsening it forcing itself into unaccustomed English rhythms » (p. 36). Le narrateur, agacé, se demande si cela était nécessaire, cette gymnastique pour imiter l'accent anglais : « Why was this necessary? » (p. 36).

Dans ces trois exemples, on constate une certaine fierté de la part de ces personnages à se dénaturer pour imiter le Blanc dans sa façon de parler. En outre, cette aliénation leur procure un sentiment jouissif de supériorité dans la mesure où ils ressemblent aux Blancs et donc *de facto*, ils se croient supérieurs à leurs concitoyens ghanéens. Le son que produit le ghanéen voulant imiter le Blanc dans le premier exemple, fait penser à un homme souffrant de constipation et qui s'efforce de se soulager : « a constipated man, straining in his first minute on top of the lavatory seat ». D'une façon exagérée, le narrateur fait le parallèle entre l'effort (inutile) que fait le ghanéen pour imiter l'accent anglais et l'effort (supposé) que l'homme souffrant de la constipation doit fournir pour se soulager. L'imitation de Koomson est assimilée à un acte d'impuissance dans le troisième exemple. Ces comparaisons d'Ayi Kwei Armah mettent en lumière son dégoût du snobisme ambiant et l'attrait du superficiel qui caractérise cette bourgeoisie ghanéenne. Pour perpétuer cette mentalité, les parents n'hésitent pas à mettre leurs enfants à contribution.

L'un des exemples dans *Fragments* est l'école internationale « RADIANTWAY INTERNATIONAL DAY NURSERY » (p. 69) où Efua, la mère de Baako, enseigne. Lors de l'arrivée de Baako accompagné par Fifi, les enfants chantent à tue tête et à l'unisson une comptine en anglais intitulée « Jack and Jill ». La devise de l'école est : « A bright start now / To a successful future » (p. 69). Les enfants sont conditionnés ou aliénés très tôt par une éducation tournée exclusivement vers la culture occidentale, en l'occurrence anglaise. Donc, ce n'est pas surprenant que Princess, la fille de Koomson, dans *The Beautiful Ones* selon le narrateur, parle l'anglais comme une petite Blanche : « The girl spoke English like a white child with the fearless, direct look of a white child » (p. 144). Khaahu Wa Gatheeca, dans *Devil on the Cross* (1982) de Ngugi wa Thiong'o, est fasciné par la « supériorité » que

confère la langue européenne à celui ou celle qui la parle. Il est admiratif devant l'incompétence et l'inaptitude de ses propres enfants à parler sa langue maternelle : « 'All of them [my children] speak English through the nose, exactly like people born and brought up in England. If you were to hear them speak Gikuyu or Kiswahili, you would laugh until you pissed yourself' » (1982/1987, p. 103).

Pour que la transformation ou la métamorphose soit parfaite les aliénés changent leurs noms pour être conformes à leur nouveau statut d'Africains européanisés. Ainsi trouve-t-on dans *The Beautiful Ones*, des noms comme ATTOH WHITE, GRANTSON, FENTENGSON, MILLS-HAYFORD, KUNTU-BLANKSON, BINFUL et ACROMOND. Le narrateur, perplexe devant ces imitateurs noirs ( « black imitator(s) ») (p. 126) se demande : « ACROMOND... what...Ghanain name could that have been in the beginning, before its Civil Servant owner rushed to civilize it, giving it something like the sound of a master name? » (p. 126). De même, dans *Petals of Blood* (1982) Ngugi wa Thiong'o<sup>46</sup> demande : « what could be a more ridiculous caricature of self than those of our African brothers and sisters proudly calling themselves Ron Rodgerson, Richard Glucose, Honey Moon-snow » (1982/1987, p. 151). Le nom « BINFUL », par, exemple, rappelle au lecteur les poubelles débordantes du début du roman. Pour Kofi Yankson, le mot merde en Akan se dit « BIN » (1994, p. 42) et en anglais il signifie poubelle. En conséquence, par extrapolation, on pourrait dire que ceux qui portent ces noms ne sont que de la pourriture. Signalons aussi le jeu de mots qui est fait avec le nom « been-to ». Le « been-to » est celui qui est allé en Occident, (has « been-to » Europe and/or America).

Par ailleurs, le narrateur dans *KMT : in the house of life* (2002) d'Ayi Kwei Armah met l'accent sur l'importance du nom en tant qu'essence de la culture et de la civilisation, et le perdre est synonyme de la perte de son âme : « Much of our memory was stored in our names: the deeds of our fathers, the character of our mothers, the meaning of our hopes and fears. [...] The loss of our names is the death of our soul » (pp. 187, 257). Ainsi, ceux qui s'empressent de « civiliser » leur nom sont des aliénés confrontés à une violente dépossession de soi.

---

<sup>46</sup> Signalons que des auteurs comme Ngugi wa Thiong'o et Kofi Awoonor, par exemple, ont changé leur prénom « importé » : Ngugi est aussi connu sous le nom de James Ngugi et Awoonor est appelé George Awoonor-Williams.

Cette aliénation est aussi en œuvre dans *Fragments*. On se souvient de la scène entre Baako et Henry Robert Hudson Brempong dans l'avion qui les ramène au Ghana. Brempong demande le nom de son compatriote. Quand Baako lui donne son nom, il ne semble pas être convaincu de ce nom et il demande : « 'you know, your other names' ». Quand Baako lui dit son nom de famille, il répond sur un ton moqueur : « 'it's an unusual name » (p. 43). Brempong qui s'est affublé des noms ronflants a honte de son nom africain. Certains ont même honte de la couleur de leur peau et vont jusqu'à utiliser les produits cosmétiques à base des corticoïdes ou de l'hydroquinone pour l'éclaircir.<sup>47</sup> Les panneaux publicitaires, les calendriers qui vantent la beauté de la peau éclaircie sont omniprésents dans le paysage des villes africaines. Justement dans la chambre d'Araba se trouve un calendrier sur lequel le pouvoir éclaircissant d'un produit dénommé « AMBI-EXTRA skin-lightening cream » est vanté :

The calender itself was a small thing suspended from a very large color picture advertising something called AMBI-EXTRA skin-lightening cream. In the center foreground stood a couple of Africans with successful bleached skins looking a forced yellow-brown. Around them several darker African stood in various poses, all open-mouthed with admiration of the bleached pair (*Fragments*, p. 87).

Également sur le panneau de l'école « RADIANTWAY INTERNATIONAL DAY NURSERY », « there was an accompanying picture, a crude thing in clear colors, of a little boy and girl, both African but very light-skinned, standing facing a long flight of steps topped by a brilliant rising sun » ( p. 69). Aussi, Yvonne Vera, dans ses deux romans *Without a Name* (1994) et *Butterfly Burning* (1998), évoque le problème de l'utilisation des crèmes éclaircissantes notamment AMBI. Jessica Hemmings (2005), dans son article intitulé « Altered Surfaces. *The Ambi Generation* of Yvonne Vera's *Without a Name* and *Butterfly Burning* » aborde la thématique de violence liée à la dépigmentation de la peau.

---

<sup>47</sup> « Pour entrer dans les canons de beauté des occidentaux, certaines femmes [et certains hommes] ont recours à des produits dangereux. L'eau de javel est mélangée à des laits de corps pour accélérer le processus. L'hydroquinone et ses dérivés sous forme de lait, crème, savon sont aussi très prisés. Alors que la dose pour un usage médical ne doit pas dépasser 2%, certains produits contiennent jusqu'à 22% d'hydroquinone. D'autres personnes se font même faire des injections » (Lo, (2011), SLATEAFRIQUE, consulté le 18/08/2012).



Il va sans dire que les canons de beauté véhiculés par la peau blanche restent de mise plusieurs décennies après les indépendances et que l'Africain devra surmonter cette aliénation, cet esclavage mental. Ce n'est pas encore le cas d'Oyo, la femme de l'homme, qui pour recevoir la visite de la famille Koomson, entreprend de défrisier ses cheveux pour ressembler à des femmes blanches, à des femmes civilisées de la ville :

Oyo came out and went back into the kitchen, holding her iron comb in her hand  
'Jesus!' he (the man) when he saw her, 'you aren't going to do that, are you?  
'I am' [...] in a few moments the man could smell the burning hair. Feeling quite vague inside, he went to her and stood watching the oily smoke pouring out and up from her hair.  
'That must be very painful,' he said. [...]  
'Of course it is painful. I'm just trying to straighten it out a bit now, to make it presentable.  
'What is wrong with it natural?  
'It's only the bush women who wear their hair natural' (*The Beautiful Ones*, pp. 128-129).

Dans cet extrait, il ressort une naïveté, un complexe d'infériorité, une violence faite au corps (une mutilation) dans le but de se conformer aux normes de beauté universelle inventées par les Occidentaux. Cette scène et l'attitude d'Oyo rappellent le phénomène d'éclaircissement de la peau et de défrisage des cheveux des Noirs Américains dénoncé par Malcolm X dans son autobiographie après avoir été lui-même victime :

How ridiculous I was! Stupid enough to stand there simply lost in admiration of my hair now looking "white," reflected in the mirror in Shorty's room. I vowed that I'd never again be without a conk, and I never was for many years.

This was my first really big step toward self-degradation: when I endured all of that pain, literally burning my flesh to have it look like a white man's hair. I had joined that multitude of Negro men and women in America who are brain washed into believing that the black people are "inferior"-and white people "superior"-that they will even violate and mutilate their God-created bodies to try to look "pretty" by white standards (Malcolm X, 1965/2007, p. 138).

Si certaines ne vont pas jusqu'à cet extrême comme Oyo, il n'en demeure pas moins qu'elles ont intériorisé le modèle européen et se procurent des perruques. Les femmes de Brempong et Koomson, Genie et Estie, portent des perruques. Et d'une manière caricaturale, Estie imite des actrices de films qui sont probablement ses modèles : «She contemplated the

diamond on her third finger, raised the hand itself, in the manner of a languid white woman in the films, to raise a curl that was obscuring her vision and push it back into the main mass of her wig » (*The Beautiful Ones*, p. 131). Cette parodie rappelle au lecteur l'image de Brempong qui se comporte d'une manière artificielle, son sourire semble être un décalquage et ses gestes biens étudiés :

He came over with a smile like something learned from the advertisements for beer or whisky or cigarettes made specially for the new Africans, and long moment after he had sat down the smile was still on his face. With careful, studied movements he raised slightly the left lapel of his coat, slid his right hand under it and from somewhere between the coat and the waistcoat produced a packet. *The cellophone of it caught the light from the reading lamp just overhead as the man in the wool suit held out the packet* (*Fragments*, pp. 42-43, c'est moi qui souligne).

Brempong est appelé tour à tour : « the black man in the woolsuit, the man in the dark woolsuit » (p. 42) et « the man in the woolsuit » (p. 43). Ceci forme un echo et rappelle à Koomson dans *The Beautiful Ones* où il est appelé simplement l'habit (« the suit ») (p. 37). Brempong, à l'exemple de Koomson, est assimilé à son costume par effet de métonymie. De même, comme si l'habit faisait le moine, les « Senior Service men » du « Railway administration » ne veulent pas se débarrasser de leurs costumes ramenés de l'Europe<sup>48</sup> malgré la chaleur :

About nine-thirty the Senior Service men come in, each with his bit of leftover British craziness. This one has long white hose, that one colonial white. Another has spent two months on what he still calls a study tour of Britain, and ever since has worn, in all the heat of Ghana, waistcoats and coats (*The Beautiful Ones*, p. 109).

La nourriture et les boissons locales sont naturellement décriées par les parvenus, les bourgeois et les aliénés. Ainsi, pour satisfaire le goût des ses invités, en la personne de

---

<sup>48</sup> Cette description fait penser au poème « Solde » de Léon-Gontran Damas où la singerie est mise en exergue : « J'ai l'impression d'être ridicule/dans leurs souliers/dans leur smoking/dans leur plastron/dans leur faux-col/dans leur monocle/dans leur melon » (1972/ 2005, p. 41).

Koomson et Estie, l'homme n'a ménagé aucun effort pour s'assurer que ses hôtes ont ce qu'il y a de mieux pour la classe embourgeoisée. Sachant pertinemment que cette dépense mettra à mal son budget et que cela augmentera sa souffrance de la prochaine semaine de Carême (« Passion week ») (p. 115), l'homme cède une fois à la tentation de faire un acte héroïque. Dans le magasin :

He had asked for all that white man's food, the beautiful long rice in the packet with the Afro-American Uncle Ben Smiling on it, the tinned cake which had travelled thousands of miles from rich people's countries, and the New Zealand butter [...] If the aristocratic drinks, the White Horse whisky and the Vat 69, had been available then, he would have bought them gladly in the foolish happiness of the moment, no matter how bitterly he would have cursed himself later (*The Beautiful Ones*, p. 115).

Malgré l'acte héroïque de l'homme (« the heroic things that were expected all the time ») (p. 115), Esti et Oyo ne sont pas satisfaites car les boissons sont des boissons locales. Et comme le dit si bien Estie avec une voix qui n'est pas la sienne (« in a voice that was not hers ») (p. 136), cette bière locale me rend malade (« 'this local beer does not agree with my constitution' ») (p. 131). Elle ajoute : « '[r]eally, the only good drinks are European drinks. These make you ill. [...] You should have bought European drinks » (p. 132). Signalons que malgré tout l'homme prend un certain plaisir à acheter les produits importés. Par exemple, l'homme achète du riz importé (« American Uncle Ben ») alors que le Ghana en produit. Sans ambiguïté, Ayi Kwei Armah dénonce l'adoration par les parvenus et les bourgeois des produits européens aux dépens de produits locaux.

### **2.3. A la croisée des chemins : Le « Been-to » ou le Messie déchu ?**

Le « been-to » qui entreprend un voyage initiatique doit, selon Naana dans *Fragments*, d'une manière symbolique, mourir afin qu'il puisse entrer dans le monde des esprits (« ghost world ») et acquérir des connaissances qui vont servir à sa communauté et à lui-même : « what is a traveller just returned from far journeys started years ago if not a new one all again ? » (p. 3). Ainsi, son retour est attendu par sa famille et sa communauté en

particulier. En ce sens, il symbolise le héros classique qui doit prendre sur lui les problèmes de sa communauté, défendre l'intérêt des siens et veiller à leur bien-être.

C'est le cas de Baako qui, après ses études, revient au pays pour mettre son savoir et son savoir-faire au profit de sa communauté. Ses projets échouent car le rôle assigné aux héros classiques est détourné au profit de la famille et au détriment de la communauté. Lors de sa consultation chez Juana, il aborde ce problème du « been-to » qui existe depuis longtemps mais qui prend d'autres dimensions dans la mesure où la famille remplace la communauté :

“The member of the family who goes out and comes back home is a sort of charmed man, a miracle worker. He goes, he comes back, and with his return some astounding and sudden change is expected.” [...]

The voyage abroad, everything that follows; it's very much a colonial thing. But the hero idea itself is something very old. It's the myth of the extraordinary man who brings about a complete turnabout in terrible circumstances. We have the old heroes who turned defeat into victory for the whole community. But these days the community has disappeared from the story. Instead, there is the family, and the hero comes and turns its poverty into sudden wealth. And the external enemy isn't the one at whose expense the hero gets his victory; he's supposed to get rich, mainly at the expense of the community” (*Fragments*, p. 103).

Par conséquent, le héros moderne – qu'on appellera ici « been-to » – « has been chosen, been awarded, a certain death. A beneficial death, since cargo follows his return. Not just cargo, but also importance, power, a radiating influence. [...] He is the ghost in person returned to live among men, a powerful ghost, cargo and all » (p. 157). Comparé à Baako (qui défend l'idée du héros classique et qui se met en porte-à-faux avec son environnement), Brempong est le vrai « been-to », le vrai « ghost » et évidemment le héros conformément au nouveau code et à la nouvelle définition du héros dans le roman. Brempong a intégré et intériorisé les nouvelles valeurs qui régissent sa société et ne manque aucun déplacement en Europe pour acheter des biens matériels (voitures, réfrigérateurs, montres et costumes).

Ce phénomène de héros, héros pourvoyeur et convoyeur des biens matériels, peut-être comparé à la situation des immigrés qui dans la mémoire des gens (concitoyens et famille) restés au pays, doivent être une courroie de transmission. Ils sont des envoyés, des voyageurs dans le monde des esprits (« ghosts' world ») pour amasser de la fortune et sauver

ceux qui sont restés au pays. Comme le « been-to », l'immigré<sup>49</sup> doit être une courroie de transmission de richesses : « the been-to [...] has to be a transmission belt for cargo. Not a maker, but an *intermediary*. Making takes too long, the *intermediary* brings quick gains » (p. 157, c'est moi qui souligne). Cette « activité de type intermédiaire » qui caractérise la nouvelle bourgeoisie africaine est dénoncée par Frantz Fanon :

La bourgeoisie nationale des pays sous-développés n'est pas orientée vers la production, l'invention, la construction, le travail. Elle est tout entière canalisée vers des activités de type intermédiaire. Être dans le circuit, dans la combine, telle semble être sa vocation profonde. [...] La bourgeoisie nationale se découvre la mission historique de servir d'intermédiaire (1961/2002, pp. 146, 148).

Cette situation de la bourgeoisie africaine est décrite d'une manière poignante et sans concession par El Hadji Abdou Kader Bèye dans *Xala* (1973) de Sembène Ousmane :

Qui sommes nous ? Des minables commissionnaires, moins que des sous-traitants. Nous ne faisons que la redistribution. Redistribuer les restes que les gros veulent bien nous céder. Sommes-nous des hommes d'affaire ? Je réponds, pour ma part : non. Des culs-terreux ... [...] Bien ! Nous sommes de culs-terreux ! Les banques appartiennent à qui ? Les assureurs ? Les usines ? Les entreprises ? Le commerce en gros ? Les cinémas ? Les librairies ? Les hôtels ? etc., etc. De tout cela et autres choses, nous ne contrôlons rien. Ici, nous ne sommes que des crabes dans un panier. Nous voulons la place de l'ex-occupant. Nous y sommes. Cette chambre en est la preuve. Quoi de changé, en général comme en particulier ? Rien. Le colon est devenu plus fort, plus puissant, caché en nous, en nous ici présents. Il nous promet les restes du festin si nous sommes sages. Gare à celui qui voudrait troubler sa digestion, à vouloir davantage du profit. Et nous ?...Culs-terreux, commissionnaires, sous-traitants, par fatuité nous nous disons « Hommes d'affaires ». Des affairistes sans fonds (pp. 138-139).

---

<sup>49</sup> Appelés les « venus de France » dans le roman *Le Ventre de l'Atlantique* (2003), de Fatou Diome, les émigrés sont « écrasés par les attentes démesurées de ceux qui sont restés au pays... » : « en dépit des sous-entendus, on se fit humble pour me soutirer qui un billet, qui un T-shirt, au nom d'une coutume – qui empêche bon nombre d'émigrés aux faibles moyens d'aller passer leurs vacances au pays –, selon laquelle la personne qui revient doit offrir des cadeaux, cadeaux dont la valeur est estimée à l'aune de la distance de provenance et du lien avec les bénéficiaires » (p. 61).

Ainsi, sans esprit créatif, « la bourgeoisie nationale, selon Frantz Fanon, va se complaire, sans complexe et en toute dignité, dans le rôle d'agent d'affaires de la bourgeoisie occidentale » (1961/2002, p. 149) et s'entourer des biens matériels venus de l'Occident : « 'the way things are going, it seems everybody is making things now except us. We Africans only buy expensive things' » (*The Beautiful Ones*, p. 140).

Ayi Kwei Armah dénonce une société et une bourgeoisie aliénées par la consommation des biens qu'elles ne produisent pas. Ce n'est pas surprenant que le « been-to » qui rentre dans son pays sans « cargo » soit ignoré, rabaissé et considéré comme un fou. Dans le roman *Bleu, Blanc, Rouge* (1998) d'Alain Mabanckou, par exemple, le « Parisien débrouillard » qui en met plein la vue à ses concitoyens quand il revient au pays pendant les vacances, dresse le portrait-robot de l'étudiant qu'il appelle le « Paysan » :

[C'est] un aigri, un austère étudiant en doctorat. Il fait son retour au pays sans échos, sans tambour ni trompette. On ne se rendait pas compte de son retour de son arrivée. Personne, en dehors de sa famille, ne rend visite. Il n'est pas élégant. [...] [Le Paysan] retourne au pays avec trois jeans et quelques T-shirts. À la limite il prévoit une veste étriquée au cas où il devrait errer dans les ministères en quête d'un document pour la rédaction de la thèse. Le Paysan se déplace à pieds et pousse le culot jusqu'à prendre les transports en commun avec les autochtones (p. 89).

La Primauté des biens matériels, de l'ostentation et du paraître sur la connaissance et le spirituel font que les gens n'accordent plus d'importance à la formation et à l'éducation. Pour Ocran, les gens s'entourent de biens matériels car sans ces objets, leur existence ne serait qu'un vide désolant : « Look well at all the people needing to have things to set them above people. Position, power, cars, houses, money. If they lost those things they'd get sick with their own emptiness » (*Fragments*, p. 193).

L'analyse des deux romans montre une société ghanéenne (africaine) happée par le virage mal négocié des indépendances. En lieu et place des espoirs suscités par les indépendances, celles-ci ont permis seulement à d'autres profiteurs, à d'autres affameurs d'exploiter le peuple. La société est marquée à la fois par la violence, la corruption généralisée et l'effondrement des valeurs morales et traditionnelles. Ce faisant le héros éprouve une grande difficulté à exister, à vivre dans cette société, dans cet environnement où

les valeurs sont travesties et renversées. Les corrupteurs et les corrompus sont des héros vénéralés et adulés tandis que ceux qui, à l'instar de l'homme, du Maître et de Baako (qui tiennent à leur dignité), sont décriés et acculés jusqu'à leur dernier retranchement. C'est un monde à l'envers où la corruption et la perversion sont valorisées. Le renversement des codes sociaux, la commutation des valeurs morales et la déstructuration du tissu social ont des effets néfastes sur la santé mentale des protagonistes (Maanan et Baako). Ainsi le « héros problématique »,

Pris au piège dans une dissonance avec la vie, [...] tentera sans issue de transcender la réalité par l'introspection et par la mort. Parfois il reproche à la société son propre malaise à lui, tandis qu'en revanche la société lui reproche un manque de conformisme, d'où un malentendu fondamental. Ainsi l'individu problématique devient ce qu'Erich Fromm et Abraham Kardiner, deux freudiens révisionnistes appelleront l'homme solitaire et détaché (Anozie, 1970, p. 55).

Les héros sont des marginaux, des aliénés, voire des fous ostracisés par une société généralement aliénée. L'environnement spatial dans lequel évoluent les personnages de *The Beautiful Ones* est un environnement malsain dominé par la pourriture, et l'odeur pestilentielle qui y émane est la métaphore de la bassesse morale et intellectuelle qui emprisonne la société. Dans *Fragments*, ce sont la nausée permanente de Baako et le travestissement des mythes locaux qui symbolisent à la fois la prise de conscience de Baako devant le délitement des valeurs morales et l'engouement quasi obsessionnel de toutes les couches sociales pour les biens matériels.

## Conclusion : Première partie

Ayi Kwei Armah, dans ses deux romans, *The Beautiful Ones et Fragments*, brosse un tableau sans concession de la perte des illusions, du désenchantement postcoloniale et de la perte de repères de la société ghanéenne et par ricochet de la société africaine. Cette désillusion est mise en relief par la faillite des nouveaux dirigeants à traduire dans les faits les aspirations profondes de leur peuple.

Toutes les sphères de la vie socio-politique et économique sont minées et gangrenées par la corruption, devenue le « sport national ». Le clientélisme, la corruption et le favoritisme, érigés en règle d'or et loués comme une nouvelle vertu, deviennent le mode de gouvernement. Ainsi, ceux qui comme l'homme, « the man » le Maître, « Teacher », et Baako ne veulent pas compromettre leur prohibité morale sont considérés comme des idiots : « the foolish ones are those who cannot live life as the way it is lived by all around them, those who will stand by the flowing river and disapprove of the current » (*The Beautiful Ones*, p. 108). Ils sont obligés de se justifier car leurs familles et leurs amis ne comprennent pas leur obstination à vouloir tenir à leurs valeurs morales d'autant plus que l'honnêteté est considérée comme un crime dans leur société. Baako est déclaré fou et interné dans un asile psychiatrique pour son non-conformisme aux nouvelles valeurs en vogue dans la société ghanéenne post-indépendante.

Si Teacher s'est emmuré dans un mutisme inquiétant et passif causé par son violent désenchantement après les indépendances, l'homme est écartelé entre sa rectitude et les désirs de sa famille, en l'occurrence sa femme Oyo, de goûter au plaisir que procure l'éclat (« gleam »). Alors que les gens croupissent sous le poids de la misère et dépérissent prématurément, les champions du « gleam » – symbolisés par Koomson et sa femme – trouvent le moyen de vivre au-dessus de leurs moyens en détournant impunément l'argent public. Le coup d'Etat qui met fin aux privilèges de Koomson semble être que le recommencement de la douleur étant donné que les nouvelles autorités perpétuent les anciennes pratiques : « New people, new style, old dance » (*The Beautiful Ones*, p. 157). Aussi, dans *Search Sweet Country* (1986) de Kojo Laing, le narrateur fait la même remarque : « Ghanaians were taking a new direction into the same old road » (p. 65).



La dénonciation virulente de la corruption et la dégénérescence des mœurs et des valeurs morales sont rendues par l'utilisation de l'esthétique de la pourriture et la dimension non-réalistes de certaines évocations : l'image de « old manchild », l'odeur fétide du billet et la mort de Rama Krishna (rongé par les vers). Les personnages évoluent dans un environnement chaotique où l'odeur nauséabonde et pestilentielle envahit tant l'espace privé (les salles de bains et les toilettes, par exemple, chez l'homme) que public (les toilettes et les rampes de l'escalier du bureau de l'homme). Les détritiques de toutes sortes jonchent les rues et les campagnes de nettoyage ne sont encore qu'une fois de plus une occasion pour les politiciens de s'enrichir. Cette campagne est un marché de dupe, une insulte faite à la population.

L'adoration des biens matériels et de l'argent roi au détriment du spirituel, le travestissement et la corruption des mœurs/les valeurs ancestrales et le poids de la famille sont dénoncés à travers l'attitude d'Efua (la mère de Baako) et d'Araba (la sœur de Baako) et qui ont causé la mort de l'enfant de celle-ci. L'enfant est sacrifié sous l'autel de l'argent et du matérialisme malgré la mise en garde de Naana, la gardienne des valeurs ancestrales. Naana préfère mourir parce qu'elle ne comprend plus le monde dans lequel elle vit, ce monde dit moderne qui constitue un danger : « [a] silent danger which has no name » (*Fragments*, p. 196). Elle partira de ce monde sans regret puisque ses derniers jours se résument à un chapelet d'incompréhension, de honte et de misère : « I will soon be going, and think it with neither sorrow nor a single teardrop of regret » (*Fragments*, p. 195).

Les personnages, écartelés entre deux mondes qu'ils n'arrivent pas à réconcilier, souffrent d'un malaise identitaire. Oyo, par exemple, dans *The Beautiful Ones*, se sent obligée de défriser ses cheveux malgré les brûlures pour ressembler aux gens de la ville et pour ne pas ressembler aux « non-civilisés », aux « femmes de la brousse ». Aussi, la quête de la peau claire – synonyme de la beauté et de la civilisation inventée et vantée par le colonisateur – amène les gens à s'autodétruire pour éclaircir leur peau. L'esclavage mentale persiste après la décolonisation d'où une nécessité et une urgence de la « décolonisation de l'esprit » (Ngugi, 1986). Cette exigence de libérer les esprits est partagée par Jomo Kenyatta :

'Country men, I want to remind you that we fought for independence to free ourselves from foreign rule. Having done so, we must also liberate our minds and souls from foreign ideas and thoughts. In our country here, colonial mentality persists. I should like you to be vigilant, and to re-dedicate yourselves today to building a nation deeply rooted in our own thoughts and

ideas. This may mean rewriting school textbooks, evolving new architecture, and preserving in many arts the African traditional forms of culture' (1968, p. 218).

Le sort des protagonistes dans les deux romans semble scellé car ils sont emprisonnés dans un cercle vicieux où toutes les tentatives de sortir de leurs conditions de damnés sont vouées d'avance à l'échec. Leur situation est d'autant plus violente qu'ils sont obligés de vivre dans des conditions imposées par la société. La disjonction entre leurs rêves et la réalité de leurs situations les conduisent à la folie à l'isolement et à un pessimisme angoissant (Teacher), à la folie (Baako et Maanan), et à la mort (Egya Akon, Kofi Billy).

Malgré l'atmosphère délétère imprégnée de pessimisme et de désespoir qui se dégage des deux romans, *The Beautiful Ones* et *Fragments* d'Ayi Kwei Armah, l'espoir ne semble pas tout à fait être perdu. Un optimisme fuyant et précaire mais tenace se cache derrière cette violence. Dans *The Beautiful Ones*, la ténacité et l'opiniâtreté de l'homme face à la corruption jusqu'à la fin du roman malgré l'ostracisme, la solitude et la violence psychologique dont il fait l'objet est un gage que tout le monde n'est pas corrompu : « Surely, something could still be done by a good man » (*The Beautiful Ones*, p. 79). Parce que le bien prendra peut-être un jour le dessus (« the future goodness may come eventually ») (*The Beautiful Ones*, p. 160) et que de nouvelles fleurs poussent sur la pourriture et le fumier (« out of the decay and the dung there is always a new flowering ») (*The Beautiful Ones*, p. 85), l'optimisme reste permis dans cette dégénérescence.

Cette nouvelle floraison est le fruit d'une nouvelle naissance à travers la mort de Naana. L'éternité de la vie célébrée par Naana correspond paradoxalement au Credo, à la profession de foi chrétienne qui croie à la resurrection des morts et à la vie éternelle : « Et exspecto/ resurrectionem mortuorum/ et vitam venturi saeculi »<sup>50</sup> (*Fragments*, p. 193). Cette célébration de la vie éternelle est perçue différemment selon la foi chrétienne ou la religion traditionnelle de Naana. Cependant, cet espoir précaire d'un changement, d'une régénération et d'une vie meilleure est sans cesse mis à mal par de différentes formes de violence, d'oppression et de tyrannie qui s'opèrent le plus souvent dans les grandes villes africaines.

---

<sup>50</sup> Et j'attends la résurrection des morts, et la vie du monde à venir.

## **Deuxième partie**

# **VIOLENCES ET VILLES AFRICAINES**

« Ville, violence, les deux termes se conjuguent, dans  
la réalité du continent africain comme dans la fiction. »

Véronique Bonnet

# Introduction

Le drame dont souffre notre peuple, c'est celui d'un homme laissé à lui-même dans un monde qui ne lui appartient pas, un monde qu'il n'a pas fait, un monde où il ne comprend rien.

Mongo Beti, *Mission terminée*.

Nombreux sont les écrivains /romanciers africains qui ont consacré leurs œuvres aux problèmes urbains auxquels la société africaine est confrontée. De Mongo Beti, qui dès les années 1950 donnait un nom évocateur à son roman, *Ville cruelle* (1954) ou Cyprian Ekwensi, *People of the City* (1954), *Jagua Nana* (1961), en passant par *Voices in the Dark* (1970) de Leonard Kibera, Charles Mangua, *Son of Woman* (1971),<sup>51</sup> ou encore Chris Abani, *Graceland* (2004), tous, à leurs manières, ont décrit non pas seulement les problèmes de survie quotidiens auxquels les citoyens doivent faire face, la corruption, la désillusion des néo-arrivants, la déstructuration des liens familiaux mais aussi l'opportunité qu'offrent les grandes métropoles africaines.

Servant jadis de cadre pour abriter les quartiers administratifs et économiques, bref le pouvoir colonial, ces villes coloniales sont devenues, pour la plupart, après les indépendances, les capitales de nombreux pays africains. Par conséquent, la plupart des capitales et les grandes villes africaines sont très jeunes, très récentes. On pense à Accra,

---

<sup>51</sup> Selon Xavier Garnier (2003), c'est ce roman qui « ouvre la veine de la littérature populaire en Afrique de l'Est » (p. 14). Il faut signaler que dans les années 1970 la littérature « populaire » a connu un succès au Kenya. Son thème de prédilection est la ville avec tout ce qu'il y a comme opportunités et le goût de l'aventure. Ces romans peignent la façade superficielle et artificielle de la ville en laissant de côté le dysfonctionnement et l'obscurité des « sous-quartiers » qui pâleraient les lumières scintillantes des gratte-ciels et des avenues de Nairobi. Cependant, la trilogie urbaine (*Kill Me Quick*, *Going Down River Road* et *The Cockroach Dance*) de Meja Mwangi fait « remonter à la surface [...] tout ce qui vient entraver la trop belle homogénéité de la ville moderne » (Garnier, 2003, p. 15).

Meja Mwangi a commencé à publier vers la fin des années 1970 des romans qualifiés de littérature « populaire » : *The Bushtrackers* (1979), *Assasins on Safari* (1983), publié sous le pseudonyme de David Duchi, *Bread of Sorrow* (1987) et *Weapon of Hunger* (1989).

Kumasi, Lagos, Lomé, Nairobi, Mombassa, et Harare pour nous en tenir à ces quelques exemples.

Le cas de Nairobi, la capitale du Kenya, qui retient notre attention dans l'analyse de la trilogie urbaine (*Kill Me Quick*, *Going Down River Road* et *The Cockroach Dance*) de Meja Mwangi, au temps de l'occupation anglaise, n'était qu'une gare sur la voie ferrée reliant Mombassa au lac Victoria. Selon Bernard Calas, ce site a été choisi en 1899 par les ingénieurs de l'Uganda Railway parce qu'il permet l'approvisionnement en eau des locomotives à vapeur et la relative tranquillité du site compte tenu de sa situation géographique. Il est situé dans un « no man's land ethnique entre les pasteurs masai et les agriculteurs kikuyus » (Calas, *Encyclopædia Universalis*, consultée le 24/12/2012). Ainsi,

À l'ouest du noyau ferroviaire, les planificateurs coloniaux ont dressé les services administratifs de la nouvelle colonie et les commerces, à l'est la zone industrielle. Cette organisation originelle détermine encore le paysage de l'actuel Central Business District (C.B.D.). Le centre regroupe les fonctions politiques, administratives, bancaires et commerciales d'une capitale (Calas, *Encyclopædia Universalis*, consultée le 24/12/2012).

La ville, depuis la nuit des temps, a toujours exercé un attrait particulier sur les gens. Fonctionnant comme un appât ou un aimant<sup>52</sup> avec ses gratte-ciels, ses belles voitures, ses discothèques et ses « filles faciles », la ville se présente comme un monde merveilleux, un lieu d'émerveillement et par-dessus tout un lieu où tout rêve est permis. Nairobi, la capitale kényane, est présentée par le narrateur dans *The Bushtrackers* (1979) de Meja Mwangi ainsi :

a lively city of scurrying feet and roaring cars by day, a city of strangers and ladies of darkness by night, a retiring old hag, loverless and unlovable. Just as she belongs to no one, no one belongs to her. [...] They come here to work, make money, have a good time and get back to the obscurity of the distant hills and plateaus. *To many, Nairobi is just an opening; everyone is glad to use her, sing praises to her beauty, her conveniences, while loudly denying owing her any loyalty* (p. 148, c'est moi qui souligne).

---

<sup>52</sup> L'attrait de la ville sur les personnages est mis en relief dès le début du roman d'Alan Paton, *Cry, the Beloved Country* (1948/ 1995) : « John who was a carpenter had gone there [Johannesburg]. His sister Gertrude....and the child of his parents' age, had gone there with her small son to look for the husband who had never come back from the mines. His only child Absalom had gone there, to look for his aunt Gertrude, and he had never returned....When people go to Johannesburg, they do not come back » (pp. 6-8).

Soulignons la féminisation et la personnification de la ville de Nairobi dans la citation ci-dessus. Ici, Nairobi apparaît comme une ville enchantée. Également, dans *Weep Not, Child* de Ngugi wa Thiong'o, le narrateur parle de Nairobi en ces termes : « Nairobi the big city, was a place of mystery that had at last called away his brothers from the family circle » (1964/2012, p. 43). Ainsi, quand les autres frères de Maina sont partis eux aussi en ville (Nairobi) probablement à la recherche de celui-ci et aussi dans l'espoir de trouver du travail, ils ne sont jamais revenus : « 'During the time of the long drought,' [...] the old man [Maina's father] sent his remaining sons out to the city to look for the lost one. *They too never came back* » (*Kill Me Quick*, p. 135, c'est moi qui souligne). Mais devant la façade scintillante de la ville, nombreuses sont les surprises qui attendent ceux qui s'engagent dans cet environnement. Maints écrivains peignent le chaos social, moral et psychologique qui assiège les démunis, l'exploitation de ces derniers et l'arrogance éhontée des riches et des gens de pouvoir. Telle semble être la mission de Meja Mwangi qui, à travers sa trilogie, peint la situation précaire des gens ordinaires, des ouvriers sur les chantiers, des jeunes sans emplois, des pauvres qui peuplent les quartiers malfamés et lugubres de Nairobi. La plupart de ces gens sont des personnes déplacées à l'intérieur de leur pays pour des raisons économiques.

On observe, dès lors, un violent et douloureux déracinement où la perte de repères, associée à l'isolement, à la marginalisation et à l'instinct de survie poussent les individus au crime. Pour eux, la désillusion est palpable et l'image idyllique de la ville se transforme peu à peu en une « ville cruelle » qui dévore tout sur son passage. La ville est ainsi dépeinte comme une « reine insatiable et cruelle » (In Koli, 2008, p. 105) « une véritable pieuvre » avec ses « tentacules » (Djunku, 1988, p. 20) ou une prédatrice qui emprisonne les gens dans ses « griffes » (Ekwensi, 1961/1982, p. 165). En un mot, la ville est « un lieu mystérieux et attirant » (Ngugi, 1964/2012, p. 43), un lieu qui corrompt : « [a place] where devils dwell, where evils abound, where the young and the unwary sink into the eternal mud of sin » (Ruheni, 1975, p. 140). Faisant le lien entre le roman et la ville, Roger Kurtz estime que la ville et le roman sont liés de façon intrinsèque : « the city and the novel are inextricably linked in postcolonial Kenya; to understand one, we would do well to understand the other » (1998, p. 4). Cependant, il serait important de souligner que le roman implique une médiation esthétique par rapport à la réalité brute : le roman n'est pas une photocopie de la réalité.

# CHAPITRE I

## « VILLE CRUELLE » : LUEUR ET LEURRE

Les villes ou les mégaloïoles africaines, en tant qu'espace géographique et humain, décrites par la plupart des romanciers africains dans leurs œuvres, apparaissent comme un lieu, un environnement inhospitalier, hostile, étranger et étouffant où l'exacerbation de l'individualisme et la lutte pour la survie tranchent radicalement avec la vie communautaire de la campagne. En ville, comme le souligne Maina, l'un des protagonistes de *Kill Me Quick*, chacun vit pour soi : « everybody minded his own business and none noticed the other. Not as a fellow human being anyway. Everybody had his part to play in the game of life and everybody did just that » (p. 8). Nairobi, la capitale kényane, qui sert de décor et de cadre à l'intrigue des trois romans (*Kill Me Quick* (1973), *Going Down River Road* (1976) et *The Cockroach Dance* (1979) de Meja Mwangi est qualifiée de « cruelle », d'« étrange » et de « terrifiante » : les gens y sont indifférents et affairés. Nairobi ressemble à nouveau monde : « a new strange world way out of the universe where every other human being was a rival, every car a charging beast and every building a mysterious castle » (*Kill Me Quick*, p. 3).

Compte tenu de la concentration du secteur économique, administratif, éducatif et socio-culturel dans les villes, celles-ci attirent beaucoup de gens en quête de travail, de bien-être et d'épanouissement. Cependant, la ville sous son aspect éclatant d'eldorado et de pays de cocagne se présente comme un piège qui se referme sur les néophytes en quête de la réalisation de leurs rêves. Tous les personnages de Meja Mwangi qui ont succombé aux lueurs de la ville sont dépeints comme des individus broyés, déboussolés et étrangers qui n'arrivent pas à comprendre ce nouveau monde.

À travers une description de la vie dans les bas-fonds de Nairobi, Meja Mwangi plonge le lecteur au cœur de la déchéance des laissés-pour-compte de la société kényane. Pour Elizabeth Knight, ces trois romans de Meja Mwangi constituent un reflet de la réalité ( « a mirror of reality ») : « [ Mwangi] has [...] accurately depicted the real life of

Nairobi's inhabitants, the transient workers, the down-and-outs and the underworld behind the gleaming modern façade » (1983, p. 156). Ayobami Kehinde, quant à lui, parle de l'« aesthetics of reality » (2004/2005, p. 223). En effet, dans sa peinture de la réalité sociale, Meja Mwangi accorde une importance capitale à la description minutieuse des « personnages ordinaires », de leur environnement, du cadre de l'action, de leurs caractéristiques sociales et de leur psychologie. Cette description « réaliste » de la vie s'inscrit dans le sillage de ce que Claire Dehon appelle le « réalisme africain ».<sup>53</sup> Cependant, Meja Mwangi semble plus proche du courant naturaliste qui, selon Emile Zola (cité par Jarrety, 2001, p. 284), doit « tout voir et tout peindre » – tous les milieux sociaux sont explorés – sans prétention de présenter une copie du réel. Ainsi, le naturalisme, pour Emile Zola, se définit comme « un coin de la nature vu à travers un tempérament », celui de l'artiste.

Pour s'en sortir, ces néo-citadins ne peuvent que compter sur eux-mêmes et sont prêts à enfreindre les lois. Même, s'ils sont animés, au départ, d'un bon sentiment et d'un réel désir de gagner honnêtement leur vie, la société va les précipiter dans un gouffre sans fin en les marginalisant, et ce faisant leur dénier les droits les plus élémentaires. C'est le cas de Maina et de Meja, dans *Kill Me Quick*, qui après leur diplôme de collège, sont partis à Nairobi pour chercher du travail. Cependant, leur quête se transforme en un chemin de croix qui les conduit vers une descente aux enfers.

---

<sup>53</sup> Selon Claire Dehon (2002), « le mode réaliste implique : le goût de la vérité – « c'est-à-dire ce que la majorité des hommes [appartenant à une même culture] croit, admet comme possible, dans les événements, le cadre, les personnages, la morale » – la réalité des faits dans leur diversité, l'exactitude dans les détails, une préférence pour le concret, une pénétration dans la représentation de la société, une observation quasi scientifique. Il préfère des personnages ordinaires, souvent médiocres, déterminés par le milieu, décrits physiquement et psychologiquement avec plus de ou moins de détails suivant l'auteur, mais toujours dans le but de les particulariser [...] Le style imite des façons de s'exprimer régionale ou par la classe sociale » (pp. 18-19).



## 1.1 « La ballade des perdus » ou la descente aux enfers : « *Kill Me Quick* »

L'épigraphe et la dédicace de *Kill Me Quick* donnent le ton d'une atmosphère pessimiste où les protagonistes n'attendent plus rien de la vie car tout effort pour sortir de la misère est voué d'avance à l'échec. Le roman, dédié à tous ceux qui habitent dans les bas quartiers en attendant une issue fatale à leur vie de rebut, ne laisse aucune porte de sortie aux protagonistes : « this little book is dedicated to all those little Mejas still in the back streets of the city, destined to stay until they come of age, when the green van will come and whisk them off to Number Nine ». Ces locataires des bas quartiers sont submergés par une force extérieure contre laquelle ils sont impuissants. En conséquence, comme aucun espoir ne pointe à l'horizon, ils demandent tout simplement que leur souffrance et leur peine soient abrégées :

Days run out for me  
Life goes from bad to worse,  
Very soon, very much soon,  
Time will lead me to the end.  
Very well. So be it.  
But one thing I beg of you.  
If the sun must set for me,  
If all must come to an end,  
If you must be rid of me,  
The way you have done with all my friends,  
If you must kill me,  
Do so fast.  
KILL ME QUICK.

A l'exemple de *The Beautiful Ones*, *Kill Me Quick* s'ouvre sur un ton très pessimiste où les premières pages du roman plongent le lecteur dans un dégoût devant les conditions abominables de survie des deux protagonistes. En effet, le roman s'ouvre sur Maina et Meja

dans un parking vide, près d'un caniveau, dans les bas-fonds de Nairobi en train de manger des tranches de pain rassis et des fruits pourris trouvés dans les poubelles des supermarchés :

There were various kinds of fruit in *various stages of decay*. There were also slices of stale, *smelly bread and a few dusty chocolates*. Some rock-hard cakes glared stonily back at them. [...] The oranges were no longer orange and beautiful but a deathly grey with mould. The cakes were no longer cakes but fragments of rock, and the chocolate looked like discarded shoe polish (*Kill Me Quick*, p. 1, c'est moi qui souligne).

Cette vie d'errance des deux garçons ressemble à celle de Faustin Nsenghimana, le jeune héros dans *L'ainé des orphelins* (2000) de Tierno Monénembo :

Pour manger, j'escaladais la muraille du marché et avec un morceau de pelle je déterrais les restes d'arachides, de manioc et de bananes vertes pris dans la gadoue. Fallait y penser ! [...] Je lavais ces précieux denrées dans les flaques d'eau des ornières, faisais du feu dans le tas d'immondice de la rue de l'Épargne, et le tour était joué (pp. 48-49).

Aussi, Maina et Meja sont obligés d'attendre le passage des éboueurs la nuit avant d'aller dormir s'ils ne veulent pas se retrouver dans une décharge publique :

The two [boys] waited by the ditch behind the supermarket for the city rubbish collectors to come around. Until then they could not sleep without the risk of ending up in that rubbish dump five miles out of the city. Whenever a night watchman or a policeman was sighted they dived into the spacious culvert to avoid having to explain that somebody had not cleaned their house yet and so they could not go home. [...] Then when the vehicle had gone and there was no policeman in sight they sprinted across the road and hopped into the largest of the supermarket dustbins » (*Kill Me Quick*, pp. 8-9).

Ainsi, la vie des deux protagonistes s'organise autour des poubelles<sup>54</sup>: « the boys [Maina and Meja] fetched food from *bins*, slept in *bins* and lived in the backyards, in *bins* » (p. 9, c'est moi qui souligne). Par effet de métonymie narrative, Maina et Meja sont réduits aux déchets de la société et donc leur place est dans les poubelles. La poubelle, faisant partie intégrante de leur décor, est comparable à leur habitat. Comme le dit Vladimir Propp (1970), l'habitat ainsi que « l'ensemble des qualités externes des personnages : leur âge, sexe, situation, leur apparence extérieure avec ses particularités » font partie des attributs des personnages (pp. 106-107). Ce procédé métonymique où le décor ou l'habitat est assimilé au personnage, selon Roman Jakobson (1963), est peut-être propre aux auteurs réalistes :

C'est la prédominance de la métonymie qui gouverne et définit effectivement le courant littéraire qu'on appelle « réaliste ». [...] Suivant la voie de la contiguïté, l'auteur réaliste opère des digressions métonymiques de l'intrigue à l'atmosphère et des personnages au cadre spatio-temporel. Il est friand de détails synecdochiques (1963, pp. 62-63).

Cependant, Meja Mwangi utilise le symbolisme de la pourriture et de la poubelle non pas seulement pour structurer son roman et mettre en relief les conditions insupportables de ceux qui sont privés de « matunda ya Uhuru », (« [the] fruits of independence » (Odhiambo, 2008, p. 73), mais aussi l'incapacité et l'inaptitude des autorités kényanes à subvenir aux besoins les plus élémentaires de la population. Le minimum vital (logement et nourriture) est un luxe pour les déshérités comme Maina et Meja qui sont condamnés à vivre dans un environnement pollué qui symbolise à la fois la pauvreté, la misère mais aussi la corruption, la gabegie et le clientélisme. Ainsi, la poubelle, dans *Kill Me Quick*, apparaît comme la métonymie de la misère mais aussi un élément de structuration de la narration.

À l'instar de *The Beautiful Ones*, la narration dans *Kill Me Quick* épouse le point de vue des deux protagonistes et du narrateur démiurge. C'est à travers un dialogue sous forme

---

<sup>54</sup> La poubelle devient la métaphore de la déréliction sociale où les lieux publics sont jonchés de détritus de toute sorte. Voir, par exemple, le roman de Pape Pathé Diouf intitulé *La Poubelle* (1984).

d'analepse des protagonistes que le lecteur prend connaissance de la cause de la venue de Maina et de Meja à Nairobi et les conditions inhumaines et dégradantes dans lesquelles ils se retrouvent dans les bas quartiers. Entre deux bouchées, Maina, l'expérimenté des bas quartiers, parle de la vie de la ville (Nairobi) à Meja nouvellement arrivé du village. On apprend que Maina, après avoir cherché en vain du travail, s'est finalement résigné à accepter son sort. Pour apaiser sa colère, il décide d'oublier qu'il est allé à l'école et qu'il méritait plus qu'une vie de rats :

'I tried to get a job' "What qualifications?" they would ask me. "Second Division School Cert..." I would start to say but before I had finished the man behind the desk would roar, "Get out, we have no jobs." [...] There was no job for anybody, anywhere. [So] 'Me I turned into the backstreets and thrived.... And the food is not at all bad if you allow for smell, and such minor things' (*Kill Me Quick*, pp. 1, 2).

Après avoir écouté attentivement les conseils de Maina, c'est le tour de Meja de faire l'expérience de la vie en ville en allant chercher du travail. Si les déboires de Maina sont racontés par lui-même, de son point de vue et donc empreintes d'une certaine subjectivité, les péripéties et les tribulations de Meja sont présentées au lecteur par un narrateur omniscient, un narrateur hétérodiégétique. Ces changements de perspectives dans la narration permettent à la fois à l'auteur de laisser les protagonistes du récit s'exprimer et fournir au lecteur les renseignements, les détails nécessaires à la compréhension du contexte dans lequel se déroule l'histoire. Par la narration omnisciente (caractéristique de la tradition réaliste), le texte permet, par exemple, au lecteur d'avoir accès à la conscience et à l'intimité des personnages. Si la focalisation interne permet de présenter les événements à travers le point de vue du personnage et donc soumis au filtrage de celui-ci, la focalisation zéro, à travers la narration omnisciente, par contre, permet au narrateur de raconter tout sur le personnage dans la mesure où il sait tout de lui. L'utilisation de la focalisation zéro permet de créer une illusion réaliste et donc empreinte d'objectivité.

Comme Maina avant lui, sa quête s'avère infructueuse. Les réponses à leur recherche d'emploi restent toujours négatives où qu'ils aillent. C'est toujours la même histoire et la même chanson : « NO VACANCY. HAKUNA KAZI » (p. 5). Cette quête infructueuse des

deux protagonistes rappelle le constat amer fait par Karega dans *Petals of Blood* (1977) de Ngugi wa Thiong'o:

There is room for all of us at the meeting point of a victorious struggle. Fruits of Uhuru. You do your bit... I do my bit....we move mountain....why not? There was a big city. I walked from office to office and everywhere, it was the same. No vacancy. Hakuna Kazi. Occasionally they would ask you: who sent you? My face became familiar to the door- keepers who sympathized and asked: don't you know anyone big? (p. 124).

Résigné, désespéré et en colère, Meja vient de faire lui-même l'expérience douloureuse de la vie en ville. Cette expérience renforce la thèse de Maina qui lui dit qu'il n'y a de travail nulle part, du moins pour eux qui ne connaissent personne pour intercéder en leur faveur. Leurs qualifications ou leurs diplômes seuls ne peuvent pas leur garantir l'accès à l'emploi.

Meja refoule quelque part dans son subconscient la véracité, la dureté de la vie en ville et le constat implacable qu'il ne trouvera pas de travail pour subvenir à ses besoins et ceux de sa famille. Ce faisant, il abandonne toute recherche et suit les conseils de Maina. Tant qu'ils n'ont pas de travail, il vaudrait mieux se faire passer pour mort.

Sans pour autant baisser les bras, et décider de gagner leur vie d'une façon honnête et digne, les deux protagonistes font n'importe quels travaux pourvu qu'ils arrivent à gagner un peu d'argent. Dans la banlieue résidentielle, ils coupent du bois, arrosent les choux et les fleurs pour des gens fortunés ou revendent des ustensiles en aluminium cabossés, des fils de cuivre, des bouteilles, des boîtes de métal et des morceaux de ferraille qu'ils ramassent dans des poubelles. Ils sont toujours à la merci des gens véreux et peu scrupuleux qui sont prêts à les exploiter ou les voler. Ils arrivent à cette conclusion empreinte de lassitude : « whatever you did, no matter how you did it, nothing ever paid. Everybody tried to cheat you, from the ragged scrap metal buyer to the barrel woman for whom you chopped wood » (p. 10). Dans cette course à la survie, tout le monde veut se servir de l'autre, de son prochain pour arriver à ses fins. Comme le souligne Jonathan Okwe, le héros de *Flowers and Shadows* de Ben Okri : « *we are in a sick society where nobody would hesitate to exploit you if you gave them the slightest chance* » (1980/1992, p. 35, en italique dans le roman).

Ce qui fait que dans cette jungle urbaine qui constitue la toile de fond de ces romans de Mwangi, chaque personnage est un prédateur et/ou une proie potentielle. Le constat de Wanjia, l'héroïne de *Petals of Blood* (1977) de Ngugi wa Thiong'o, est sans appel. On est soit un prédateur soit une proie : « In a world of beasts of prey and those preyed upon, you either preyed or you remained a victim » (p. 349). Dans cette société où la devise de la loi semble être écraser ou être écrasé, manger ou être mangé (« eat or you are eaten ») (Ngugi, 1977, p. 347), le choix ou la décision de Wanjia ne souffre d'aucune ambiguïté : « I have had to be hard [...] it is the only way [...] the only way [to survive]. No, I will never return to the herd of victims. [...] Never... Never » (Ngugi, 1977, p. 348). Contrairement à Wanjia, Maina, Meja et la plupart des laissés-pour-compte appartiennent à la majorité silencieuse sans défense : « [those] who could not, who would never acquire the *fangs* and the *claws* with which to prey » (Ngugi, 1977, p. 349, c'est moi qui souligne).<sup>55</sup> Ils sont et resteront des éternelles victimes d'un système qui contribue et perpétue l'exploitation, l'injustice sociale et la violence.

Ainsi des bas-fonds des quartiers de Nairobi, les deux protagonistes se retrouvent dans une ferme à vingt kilomètres de la capitale où ils sont logés dans des cases : « crowded together to save land for the more important wheat and maize fields. The huts sat back, some leaning to one side, in a sad group as subdued and resigned as the occupants who day by day toiled on the farm for their miserable pay » (p. 16). Ces cases, infestées de rats et de punaises, sont personnifiées et comparées aux occupants qui sont englués dans un sentiment de soumission et de résignation :

In the glow from the fireplace their [rats] eyes sparkled just like stars. They made a circle just where the roof met with the wall, and apart from their eyes, they were immobile, their dark grey bodies very still. And they were watching the two sleepers. [...] Another moment and they rained down on the two occupants of the hut, a charging mass of furry bodies. Maina saw them come.

‘Retreat,’ he screamed. ‘The bastards are attacking.’

---

<sup>55</sup> On utilise volontiers un vocabulaire zoologique pour comparer les êtres humains à des oiseaux de proie où la force brute domine : c'est la loi de la jungle.

Meja twisted and turned in an effort to discourage them, but in effect he left an unguarded opening. One of the beasts charged in. There was a scuffle under the blanket. Meja leaped to his feet and shook the rat free.

‘This cannot go on,’ he cried. ‘The monsters will even eat us while we are asleep. [...]’

Maina gave a slight cry, caught a bed bug and crushed it between his finger and thumb. Involuntary he smelt the finger and groaned (*Kill Me Quick*, pp. 31-32, 35).

On note l’utilisation des symboles thériomorphes : des bêtes chtoniennes fourmillant et grouillant comme les rats et des punaises. Ces bêtes répugantes font partie des images ténébreuses qui, selon Gilbert Durand, communiquent une très forte angoisse face au temps et à la mort (1969/19992, pp. 76 -77).<sup>56</sup> Ici, l’exagération hyberbolique porte sur des rats et des punaises qui sont comparés à des montres ou à des animaux féroces qui attaquent.

Les deux garçons sont employés comme des ouvriers à tout faire et partagent le salaire d’un adulte en travaillant douze heures par jour (de six heures jusqu’à dix-huit heures). Ils ont droit à leur ration alimentaire quotidienne si, et seulement si, le « tout-puissant et omniscient » contremaître de la ferme est satisfait du travail de la journée : « They were to be provided with a tinful of maize meal every evening at six o’clock, and that only if the foreman was satisfied by the day’s work » (p. 17).

En outre, le patron blanc de la ferme n’hésite pas à les violenter quand ils sont surpris en train de somnoler au lieu de travailler puisque : « Nobody was to stop and rest or worse to sit and rest. He and the foreman exacted punishment if any of the workers was found idling » (p. 20). Un après-midi, le patron trouve Meja en train de faire un somme près du ruisseau d’où il a l’habitude de puiser de l’eau pour arroser le jardin. Sans une autre forme de procès, celui-ci le soulève et le balance au milieu de l’eau.

Malgré les conditions dégradantes et humiliantes dans la ferme, celle-ci semble être un havre de paix comparé aux bas-fonds des quartiers de Nairobi. Ils ont au moins un toit et pour la première fois depuis des années ils ont pris un repas : « that night in their own hut they had their first self-served meal ever. It took them most of the evening to prepare and it was certainly better than the fruit from the back of the market » (p. 18). Si les garçons préfèrent la ferme aux bas-quartiers, il n’en demeure pas moins que leurs conditions d’exploités et de

---

<sup>56</sup> Voir le livre premier « Le régime diurne de l’image » et la première partie consacrée à « Les visages du temps ».

victimes les hantent et resurgissent à chaque fois qu'ils pensent à leur famille. Bien qu'ils aient décidé de refouler leurs souffrances, celles-ci ne cessent de les harceler et ils deviennent tristes : « the world was dark, cold lonely and miserable » (p. 22). En effet, le monde n'est que le reflet de leur misère, de leur angoisse devant le devenir. Ainsi, Meja, avec un ton empreint de regrets, de souffrance et de mélancolie, résume leur situation : « Here they were, two educated young men earning one-tenth of what their education entitled them to and living under forced labour conditions » (p. 21). Et leur condition ne semble émouvoir personne :

'Eating from waste bins, sleeping in them and hanging around the backstreets, as though we have no homes. And nobody seems to understand or care.'[...] All the others just saw days come and go as usual, and the moon rise and set as always. But to Meja [and Maina] every dawning day meant more pain and more hopelessness wondering in the world of the lost (*Kill Me Quick*, pp. 27, 105).

Le semblant de répit trouvé dans la ferme ne sera que de courte durée. En effet, une sombre affaire de vol de caméras et de vêtements a mis le feu aux poudres. Apparemment les objets cachés dans la case des deux jeunes seraient un coup monté par Boi. Boi est le cuisinier de la ferme. C'est lui qui a amené Maina et Meja dans la ferme quand son patron cherchait des gens pour travailler à moindre coût. Les relations entre lui et les jeunes se sont dégradées, surtout avec Maina. Maina et Boi se mesurent à la tactique de la « guérilla urbaine » faite de coups bas. Les deux jeunes sont sortis perdants de cette confrontation, car ils sont renvoyés et ramenés *manu militari* en ville où deux ans plus tôt ils avaient commencé leur vie d'errance.

À travers une structure narrative cyclique et une esthétique binaire (comparaison et juxtaposition), le narrateur introduit de nouveau Meja comme dans l'incipit qui ouvre le roman :

Meja sat by the ditch swinging his legs this way and that. A few people passed by engrossed in their daily problems and none of them gave the lanky youth a thought. But the searching eyes of Meja missed nothing. They scrutinized the ragged beggars who floated ghostly past him as closely as they watched the smart pot-bellied executives wrinkling their noses at the foul stench of the backyards. And between these two types of beings, Meja makes comparisons (*Kill Me Quick*, pp. 1, 42).



En effet, le roman s'ouvre sur Meja, nouvellement arrivé du village et à la recherche d'un emploi, assis au bord du caniveau et quand il est revenu en ville après la ferme, on le voit à nouveau s'asseoir au bord du même caniveau. Il doit, comme son ami, tout recommencer : chercher du travail, manger et dormir dans des poubelles, et errer dans des quartiers malfamés de Nairobi. « He went through the same old, old processes he had gone through ages ago when he first left school. He was now more than ever convinced that there was no job anywhere. So he gave up waiting and set about getting used to existing without one » (p. 42). La répétition de l'adjectif « old » et de la préposition « through » sous forme d'une litanie et l'emploi des substantifs « waiting », « getting » et « existing » accentuent l'image du néant qui se dresse devant eux et l'inexistence d'une porte de sortie. Leur vie semble être un éternel recommencement. Cette structure narrative cyclique qui emprisonne les protagonistes où tout effort est voué d'avance à l'échec est abordée précédemment dans la première partie consacrée à *The Beautiful Ones* et *Fragments* d'Ayi Kwei Armah.

Au premier et au troisième chapitres de *Kill Me Quick*, Meja assis sur le caniveau fait une comparaison entre les mendiants en haillons (« ragged beggars » (p. 1) et les cadres bedonnants (« pot-bellied executives ») (p. 1) qui passent devant lui. Le narrateur précise que le regard scrutateur du jeune homme ne laisse rien échapper (« the searching eyes of the young man missed nothing ») (pp. 1, 42) quand il observe les passants. À travers les yeux scrutateurs de Meja, le lecteur peut identifier deux catégories de gens : les riches (« the pot-bellied executives ») et les pauvres (« the ragged beggars ») qui vivent dans deux mondes bien différents. Un gouffre les sépare car les riches aimeraient protéger leurs privilèges et les pauvres, quant à eux, attendent avec impatience leur part du gâteau national.

Meja, affamé et fatigué, à la recherche d'un travail, rentre dans un bureau où le directeur visiblement somnole après un déjeuner copieux. Le directeur, avec une certaine nonchalance hautaine, lève la tête de son travail et jauge le jeune homme : « The manager took his cigar from the corner of his slips, placed it on the ash tray, took his spectacles next then scrutinized Meja. He took the youth in slow and deliberately, the way a scientist studies a specimen » (p. 4). Le contraste entre Meja et le directeur est évident. Le snobisme ou le mimétisme grotesque du directeur semble sortir tout droit d'un film hollywoodien. Ici la satire du narrateur est dirigée contre l'arrogance de « tous ces gens propres dans les bureaux qui mangent le pays » (Traoré, 1982, p. 98), tous ceux qui se sont emparés des secteurs clés de l'Etat et qui piétinent les autres. L'utilisation de la comparaison et de la juxtaposition met en

lumière l'inégale répartition des ressources, la frustration et le malaise des gens qui sont privés du minimum vital à l'instar de Maina et Meja et l'existence de deux mondes antithétiques qui se regardent en chiens de faïence.

La corpulence et l'apparence physique des personnages accentuent également le gouffre entre les profiteurs/dominants et les exploités/dominés. La description physique du patron de la ferme appelé Gros Porc (« Fat Pig ») (p. 15) par Maina contraste avec la silhouette frêle et fragile de Meja. Quand Meja a été jeté au milieu du ruisseau, il ne s'attendait pas à voir un « géant » :

What he had expected was a big brawny youth or frail old man, not the *giant* who now stood at the edge of the steam. His master's clothes were bulging with the rolls of fat that lay behind them, and his *puffy cheeks* were soft and curled into a funny contented smile. [...] Seeing the *ham hands* and the *massive belly*, he decided against it [telling his master who he thinks is having too much to eat]. Those hands could cause a lot of damage if let loose on a youngster like himself. [...] He laughed, exposing rows of white teeth and a red mouth. The rolls of *blubber* round his neck danced vigorously like rings of necklace (*Kill Me Quick*, pp. 20, 24. C'est moi qui souligne).

Contrairement à la corpulence malingre qui caractérise les « morts-vivants », les affameurs sont dépeints comme des gens jouissant d'une bonne santé, d'un embonpoint insolent et s'exhibant avec des ventres proéminents et bedonnants. Sans doute l'image de mi-homme et mi-animal avec « puffy cheeks », « ham hands » et « massive belly » et l'utilisation du lexique se rapportant au domaine animal comme « boomed, » « roared » et « blubber » renforcent le caractère grotesque de ce personnage. Cette description rappelle au lecteur le profil d'Amankwa, le marchand de bois, dans *The Beautiful Ones*. Il est décrit ainsi : « a belly swathed in kente cloth. The feet beneath the belly dragged themselves and the mass above in little arcs, getting caught in angular ends of heavy cloth » (*The Beautiful Ones*, p. 27). Aussi, il a une gueule de loup (« [Amankwa's] mouth was a wolf shape ») (*The Beautiful Ones*, p. 27). Amankwa est comparé à un loup, un prédateur, prêt à sauter sur sa proie. La bestialisation de ces personnages et l'image thériomorphe « gueule de loup » qui se dégage servent à les ridiculiser et à dénoncer leur cupidité/avarice et leur caractère inhumain. Ce sont des fauves humains avec des « gueules dévorantes ». Selon Gilbert Durand, « c'est donc dans la gueule animale que viennent se concentrer tous les fantasmes terrifiants de

l'animalité : agitation, manducation agressive, grognements et rugissements sinistres » (1992, p. 91). Ces figures grotesques rappellent l'oeuvre allégorique *The Pilgrim's Progress* (1678) de John Bunyan<sup>57</sup>. Voyant l'énorme stature du contremaître, Meja en déduit : « it took men like him to make the others miserable » (*Kill Me Quick*, p.17).

Ironie du sort, cette société qui prive les jeunes de l'insertion dans le tissu social en les marginalisant et en les excluant des activités socio-économiques, fermant ainsi toute possibilité aux jeunes de subvenir dignement à leurs besoins vitaux, cette société qui produit les désœuvrés et les pousse au vol et aux petits crimes n'accepte pas les petits truands. Meja qui porte à vie les séquelles d'un grave accident de voiture a été propulsé sous les roues d'une « Ford Capri toute neuve » par une foule en furie et un policier qui croyaient qu'il avait volé des « pierres précieuses ». Mais en réalité, le paquet que Maina lui a lancé quand il est poursuivi par le surveillant du supermarché ne contient que deux pommes pourries :

Meja was still holding the thing Maina had thrown to him in his hands. Now that he was no longer in any hurry he decided to have a look. The parcel was lying in his outstretched hands, and through a wide tear in the wrapping, he looked. He stared at it long and hard. At first he did not believe what he saw. But it was there, as much as the killing pain and everybody was staring at it curiously.

A man dressed in the supermarket attendant's uniform stepped forward and grabbed at the parcel. The wrappings came off and the thing rolled out on to Meja's bloody hands.

Two rotten apples.

[...] 'He had them,' he [the supermarket attendant] screamed. 'He had them.'

'What?' he [the policeman] asked him.

---

<sup>57</sup> L'influence, la popularité de *The Pilgrim's Progress* en Afrique Occidentale est mentionnée par Claude Wauthier dans son ouvrage, *L'Afrique des Africains* (1977, p. 321). Bernth Lindfors, dans son article « Amos Tutuola and D.O. Fagunwa » signale l'existence d'une version abrégée de cet ouvrage dès 1937 (1970, p. 64). Philip Whyte (2003, p.138) se référant à une lettre publiée dans le *The Journal of Commonwealth* (7, 2, December 1972, p. 156) et à un article dans ce même journal datant de 1971, p. 141, signale l'existence des éditions de cet ouvrage en quatre langues africaines et la traduction de celui-ci en yoruba qui remonte à plusieurs années avant la deuxième guerre mondiale. Par ailleurs, Philip Whyte (2003, p. 119) estime que « l'influence de Bunyan se manifeste dans *The Beautiful Ones* sur le plan formel essentiellement ». Il ajoute que : « Sans que l'on puisse affirmer que *The Beautiful Ones* à l'inverse des contes de D.O. Fagunwa et, dans une moindre mesure, ceux d'Amos Tutuola, soit calqué sur l'allégorie de Bunyan, il est néanmoins possible d'établir une série étonnante de ressemblances entre ces deux ouvrages qui écartent, par leur nombre et leur précision, toute hypothèse de simple coïncidence » (p. 138). Se basant sur un article de Bernth Lindfors (1995, p. 64), Philip Whyte (2003, p. 138) met en exergue la familiarité d'Ayi Kwei Armah avec cette oeuvre de Bunyan.

‘The gems, the gems,’ the man cried hysterically (*Kill Me Quick*, pp. 44-45).

La vie d’un Meja dans la société post-indépendante kényane vaut moins que deux pommes pourries. Sa vie, comme dirait Ahmadou Kourouma, ne vaut pas plus que « les chiures d’un charognard » (1968/1970, p. 23). Lors de cette course poursuite, les deux amis se sont séparés. Cela permet au narrateur de se focaliser maintenant sur Maina. Depuis le début du roman jusqu’à l’accident de Meja (Chapitres 1-3), le narrateur omniscient s’est plutôt consacré aux faits et gestes de Meja.

Les chapitres 4-7 sont exclusivement consacrés à Maina. Sa fuite le conduit dans la banlieue résidentielle. Il se sent mal à l’aise comme un spécimen égaré : « a moving rag among the trimmed hedges and the big cars » (p. 46). Il se presse pour sortir de ce lieu qui ne correspond pas à l’habitat naturel des rebuts de la société. Ses haillons tranchent avec le « gleam » des luxueuses villas, des haies bien taillées et les grosses voitures de ces beaux quartiers d’où échappent des airs de « cha-cha-cha », et de « soul music ». L’odeur de la cuisine qui attend les fortunés fait gargouiller son ventre. À cet instant précis, il se souvient de Meja et des pommes.

Au croisement de la route de la Colline et celle de la Forêt, Maina rencontre Razor, un ancien camarade de classe, qui lui vante les exploits d’une bande dont il serait le chef. Sans savoir ce qui est arrivé à Meja, Maina et Razor tentent de le trouver dans les poubelles et derrière le supermarché, près de l’égout, son endroit de prédilection, mais en vain. Vu la puanteur de l’endroit et les grimaces de Razor, Maina se résigne à poursuivre sa recherche et promet de revenir plus tard.

Suivant Razor, ils sortent de la ville mais Maina ne demande pas à son ami où ils vont car Razor semble savoir où il met les pieds. Ils sont arrivés à « Shanty Land », le bidonville de Razor, si vite que Maina ne croit pas ses yeux. Les disparités qui existent entre la ville et ses grattes ciels, ses quartiers résidentiels bien propres et bien entretenus et les ghettos/les bidonvilles aux odeurs fétides, aux décharges à ciel ouvert et aux ruelles sales et repoussantes sont criantes : « They [Razor and Maina] came to the shanties so abruptly that Maina was stunned by the quick change from the city and its skyscrapers. [...] Maina held his breath at a sight he would never have thought existed, out of the fiction books he had read at school » (p. 51). Maina, confronté à la réalité de « Shanty Land », fait un parallèle avec des romans qu’il a lus à l’école : il n’y a plus de différence entre la fiction et la réalité. Cependant,

Maina ne mentionne pas les livres auxquels il fait allusion. Les cabanes de « Shanty Land » ressemblent à un immense « dépôt d'ordures » :

The shacks were built of paper, tin, mud and anything that could keep out the rain, thrown together in no particular pattern. The shacks were so closely built that from the top of the rise where Maina and the Razor paused to gaze at the view below them, they looked like *a rubbish dump* full of paper and shining tin. A humming noise floating from the shelters was the only sign that there were people within. [...] *The air was heavy with the smell of smoke, urine and countless other odours.* [...] All he could see was a lot of desperately poor people trying their best to hold on to the only thing they had in the world, Life. A very pitiable lot indeed, but they did not seem to be suffering from self pity. They seemed to be getting along with their dark little hole and their fat cigars very well (*Kill Me Quick*, pp. 51, 53, c'est moi qui souligne).

La description de « Shanty Land » et des bas quartiers de Nairobi montre une pauvreté sordide et des conditions sanitaires déplorables dans lesquelles vivent les laissés-pour-compte, les plus fragiles de la société, ceux qui, comme Meja et Maina, « had fallen into the darker side of life » (p. 105). Le parallèle fait entre les bas quartiers/ « Shanty Land » et les banlieues/quartiers résidentiels fait écho à cette organisation de la ville coloniale que Frantz Fanon a dénoncé dans son livre *Les Damnés de la terre* (1961). Selon lui, la ville coloniale est divisée en deux zones : le quartier des Blancs et le quartier des indigènes. Le premier est bien organisé et bien soigné tandis que le second est sale et privé des services de base :

La ville du colon est une ville en dur, toute de pierre et de fer. C'est une ville illuminée, asphaltée, où les poubelles regorgent toujours de restes inconnus, jamais vus, même pas rêvés. [...] Les rues de leur ville sont nettes, lisses, sans trous, sans cailloux. La ville du colon est une ville repue, paresseuse, son ventre est plein de bonnes choses à l'état permanent. La ville de colon est une ville de blanc, d'étrangers. [Tandis que] la ville du colonisé, ou du moins la ville indigène, le village nègre, la médina, la réserve est un lieu malfamé, peuplé d'hommes mal famés. On y naît n'importe où, n'importe comment. On y meurt n'importe où, de n'importe quoi. C'est un monde sans intervalles, les hommes y sont les uns sur les autres, les cases les unes sur les autres. [...] La ville du colonisé est une ville accroupie, une ville à genoux, une ville vautrée. C'est une ville de nègres, une ville de bicots (1961/2002, pp. 42-43).

Cette description de la ville coloniale<sup>58</sup> correspond à la description faite par maints romanciers africains à propos des villes et des capitales africaines postcoloniales. Rien n'a été fait pour pallier ces dysfonctionnements après les indépendances. La nouvelle bourgeoisie noire et les élites se sont empressées d'occuper les locaux et les quartiers résidentiels laissés vacants par le départ de leurs maîtres. Ainsi, les différences raciales de la période coloniale se sont transformées en différences sociales après les indépendances. Ce constat amène Roger Chemain à dire qu'« avec l'indépendance, la ségrégation n'a fait que se déplacer, et, de raciale, elle est devenue sociale » (1981, p. 88). Dans *Graceland* (2004) de Chris Abani, par exemple, Elvis, le héros, est choqué par l'état de délabrement et de saleté de son quartier Maroko. De même, il reste pantois devant la propreté irréprochable et insolente du quartier des riches :

As he left the buka and walked to the bus stop, Elvis realized that nothing prepared you for Maroko. Half of the town was built of a confused mix of clapboard, wood, cement and zinc sheets, raised above a swamp by means of stilts and wooden walkways. The other half, built on solid ground reclaimed from the sea, seemed to be clawing its way out of the primordial swamp, attempting to become something else.

As he looked, a child, a little boy, sank into the black filth under one [of] the houses, rooting like a pig. [...] To his left, a man squatted on a plan walkway outside his house, defecating into the swamp below, where a dog lapped up the feces before they hit the ground. [...]

On the way there [residential area] he [Elvis] had been stunned by the smooth tarred roads, well-laid-out grounds, huge villas and mansions in white, high metal fences patrolled on the inside by stone-faced guards armed with automatic rifles (pp. 48, 164).

Maina intègre tant bien que mal la bande de Razor. Après avoir été initié au vol pendant quelques temps, Maina passe son test, son baptême de feu haut la main en réussissant

---

<sup>58</sup> Voir, par exemple, le roman *La Carte d'identité* (1980, pp. 17-19) de Jean-Marie Adiaffi. Parlant de Nairobi, la ville coloniale, J. Roger Kurtz écrit : « The early planning commissions – the Williams Report of 1907, the Simpson Report of 1913, and the Feetham Report of 1926 – recommended explicitly racial segregation as the basic for city planning. As Nairobi grew, a strikingly polarized residential pattern developed, with spacious white areas in the north and west, the densely populated Africa sections to the south and east, and the Asian areas as a sort of buffer in between » (1998, p. 78).

à dérober une veste avec son portefeuille au domicile du propriétaire. Avec cet argent, la bande retrouve vie et enthousiasme :

For the first time in a long time, there was merriment and feasting in the little drab hut in the middle of Shanty-Land. Food littered the floor and talk flowed as freely as the Nubian Gin in the little white bottles. The gang devoured the food efficiently and savagely and talked in grunts, their cheeks filled to bursting point. They had never owned so much money, nor so much food and drink in their lives, and they said so (*Kill Me Quick*, p. 65).

Maina retrouve ainsi un tant soit peu la joie de vivre et la chaleur humaine qu'il a ressentie dans la ferme. Mais la faim, la disette et l'ennui prennent le dessus dans la bande dès que l'argent est fini. Dès lors, il faudra trouver d'autres moyens pour renflouer la caisse de la bande. Après plusieurs « patrouilles » stériles, c'est-à-dire plusieurs tentatives de vol, les membres de la bande vivent en autarcie comme des êtres en hibernation qui attendent des beaux jours, des jours meilleurs : « [w]hen there was no Nubian Gin and no food and bhang, absent also were fun and laughter, song and life » (p. 77). Dans la cabane, les occupants sont dans un état désespéré :

The gang was sober in, sober and hungry and as gloomy as ever. [...] The gangs were lying in an assortment of weird positions. They only showed that they were alive by occasionally opening their eyes and finding a better position for their bottoms. [...] The gang idled, weighed down by their hungers and hopelessness (*Kill Me Quick*, pp. 77, 79).

La faim qui tenaille Maina et les siens les oblige à penser à d'autres stratagèmes pour avoir de l'argent et de quoi manger. C'est ainsi que Maina concocte un plan pour détourner du lait livré aux habitants de la Retraite et de l'Impasse pour le donner à son tour aux habitants de l'avenue des Cèdres qui visiblement durant plusieurs mois n'ont pas été livrés car aucune laiterie de la ville ne veut plus leur livrer du lait.

Durant une semaine, les habitants de Retraite-Est et de l'Impasse Ouest n'ont pas reçu leur lait habituel contrairement à ceux de l'avenue de Cèdres : « the occupants of Cedar Avenue had sweet white milk, enough to drink and swin in [...] and some husbands were even thinking of putting milk money into their monthly budget » (p. 85). Après plusieurs

protestations et réclamations de la part des habitants des quartiers lésés auprès de la laiterie centrale pour son manque de livraison, et après plusieurs réunions pour percer le mystère, deux policiers sont envoyés pour accompagner le livreur officiel du lait et démasquer le voleur. Terrés dans la brume matinale, les deux policiers ont suivi Maina dans ses manigances/manèges jusqu'à la dernière minute. Il dépose la dernière bouteille après l'avoir embrassée dans un élan de mission accompli et des chansons plein le cœur et sur les lèvres. Mais quand il se retourne pour partir, il se retrouve nez à nez avec deux policiers :

He froze in his steps even as the song did on his lips. Real cold sweat broke all over his skin and mingled with the damp left by the drizzle. His muscles slowly contracted as his eyes darted this way and that looking for a gateway. There was none. The two black-coated men blocked the only way out of the verandah. The game was up.

Maina dived, aiming for the only route to freedom-between the startled policemen. But he slipped as he left the verandah and went crashing into the waiting arms of the law. Handcuffs clicked. Then his captors set about showing him how not to treat two detective inspectors on night duty.

Maina's head and body were aching from the beating when at last a patrol car pulled up and he was hauled in. [...] Just as the street lamps flickered off, a police patrol car headed away from the suburbs, a handcuffed milk-thief between two satisfied detectives in the back seat (*Kill Me Quick*, pp. 88, 89).

Soulignons dans ce passage la violence des policiers et l'inévitable descente aux enfers de Maina. Ce dernier, qui veut simplement travailler et gagner sa vie, est devenu, par la force des choses, un voleur, un voleur de lait, un criminel et un fléau social que la société doit écarter. Arrêté, il est envoyé en prison et à la cellule numéro 9999 (« CELL 9999 ») considérée comme la cellule où sont incarcérés les plus grands bandits du pays (« the den of the most crooked ruffians in the country ») (p. 117) et censée détenir les « durs des durs » : « the hardest of the hard cases » (p. 117). L'ironie dévastatrice de l'auteur montre ici l'hypocrisie de la société qui qualifie les petits voleurs de : « most crooked ruffians » ou de « the hardest of the hard cases » alors que ceux qui les maintiennent dans ces conditions sont des criminels véreux. Meja et Maina sont-ils « les durs des durs » ?

Après l'arrestation de Maina, la narration se focalise de nouveau sur Meja (chapitres 8-10). Il décide de regagner son village dès sa sortie de l'hôpital avec l'aide d'une infirmière



qui lui a donné les frais de transport. Arrivé au village, Meja – « a young man with tattered clothes and a bewildered face » (p. 89) – a du mal à rentrer chez lui, à affronter sa famille après tant d'années d'absence et d'errance : « Having to go home after so many years of hopelessness and nothing to show for it! Nothing but scars of misery and rough living [...] seemed like the worst nightmare he had ever had » (p. 91). Au carrefour qui mène à la maison familiale, il reste indécis. Plongé dans ses pensées, il sursaute quand la voix de sa petite sœur le fait sortir de ses rêveries.

Sa rencontre avec Wanbui, sa petite sœur ne fait qu'augmenter sa souffrance et il se sent torturer par les événements de sa propre vie. Cette rencontre ravive ses souvenirs, la ramène plusieurs années en arrière quand il avait terminé ses études et était parti en ville pour chercher du travail. Dans l'euphorie, il avait promis plein de choses à des gens. Il avait promis un petit collier bleu à sa sœur qui ne manque pas de le lui rappeler. À cet instant, son malaise, son impuissance, et sa confusion deviennent de plus en plus insupportables :

His head was swimming again. Memories flew through his head; school, books, offices, dustbins, dustbins, dust... There his mind faltered. He dug his fingers into the dust to support himself. Then he withdrew his scarred hand and dug it into his pocket to hide it. [...] The little sister remembered about the necklace. How much more would the others remember? Would they understand how he failed to get the job? And the scars and the limp and tattered clothes and battered body and, no! He just could not explain. [...]

Years of hopelessness passed through his mind and he saw in them two youths loitering around the dustbins in the backstreets. Almost a year and half of eating rubbish, then months on a hospital bed. [...] Of the borrowed money now only one shilling remained in his pocket and that was hardly enough for a necklace of any colour. Neither could it help pay for the school fees. [...]

Meja's body was quite rigid and tears flowed down his cheeks. His muscles were tense and at the corners of his mouth a little froth formed. [...] [And] with a cry of despair the boy [Meja] collapsed on the grass (*Kill Me Quick*, pp. 95- 97).

Le traumatisme physique et psychologique de Meja est la conséquence de la violence dont il a été l'objet. Dans les souvenirs qui lui traversent l'esprit transparaît le cycle de sa vie : de l'école en passant par les bas-fonds de Nairobi et son retour au village. Ce cycle rappelle une réflexion de Baako dans *Fragments* quand il regarde le nouveau-né d'Araba :

« Babyhood, infancy, going to school... the thought of a person having to go through the whole cycle again brought back his nausea... » (*Fragments*, p. 86).

C'est justement le chemin que Meja est obligé de refaire malgré sa « nausée » car il n'a pas le courage de revoir ses parents dans cet état de défiguration. Par conséquent, il repart en ville comme la première fois sans aucune conviction de s'en sortir cette fois. Ce qui importe cette fois-ci, c'est d'être le plus loin possible de son village et de sa famille. Sur le chemin de retour et à quatre kilomètres de la capitale, Meja réussit à trouver un travail dans une carrière.

Cette carrière avec sa grande falaise (« high cliff » (p. 104), ce rocher presque invincible (« almost invincible ») (p. 105) est le symbole d'une société qui ne parle que le langage de force brute, rien de plus (« it [the rock] understands nothing less than strength ») (p. 110). De ce fait, Ngigi, un ami qui introduit Meja au contremaître, lui donne des conseils :

'You have got to meet strength with strength. Hit it hard. You cannot afford to be kind to this kind of primitive strength. [...] You have got to make use of tact as well as strength. You cannot hurt the rock by feelings. It understands nothing less than strength. Just go about it cleverly. Follow the line of weakness on the rock and you will bring the whole mountain down. Otherwise you will kill yourself (*Kill Me Quick*, pp. 107, 110).

Meja, en mettant les conseils de son ami en pratique, a réussi pour quelques temps à avoir du travail et un peu de répit. Tout comme pour le rocher, la société, elle aussi, a une « ligne de faiblesse » qu'il faut exploiter pour réussir. Dans la même veine, Jonathan Okwe, dans *Flowers and Shadows* de Ben Okri affirme : « The society in which we live is a complexe one. To get anything out of it you have to rise above the system. [...] Today, one is either big or small, you either clutch at the straws or you swim » (1980/1992, p. 73).

Le chapitre 10 débute avec un fourgon vert qui amène Meja en prison. C'est dans cette prison et dans la même cellule 9999 que les deux garçons se retrouvent après plusieurs mois de séparation. Meja profite pour raconter à Maina et aux prisonniers de la 9 ses mésaventures depuis la course poursuite du supermarché jusqu'à son arrivée à la prison. On apprend que son emploi dans la carrière a été de courte durée car il n'y avait plus de rocher et il a été licencié. Devenu à nouveau oisif et sans emploi, il revient en ville où il tombe dans le banditisme et enfreint la loi : « We did almost everything it is not right to do. We picked

pockets, snatched purses, cheated, robbed, everything. We fell in with gangs and went from bad to worse. Short of murder we did practically everything. [...] ‘We became very daring. We broke into houses in daylight’» (p. 122). Soulignons que la narration retrospective des faits par Meja a une fonction explicative. L’humour, le rire et les blagues qui ponctuent les récits des prisonniers ainsi que la banalisation des faits leur permettent de survivre. « L’humour », comme le dit Eugène Ionesco, « est ma décharge, ma libération, mon salut » (1966, p. 228).

Fatigué de la vie en ville et de la prison, Maina fait à pied les cinquante kilomètres qui séparent la ville de son village. En route, il pense à ces années passées en ville et la dislocation de la bande de Razor. Razor est retrouvé mort un matin au bord de la route dans un fossé tué par l’alcool et le chagrin. Les autres membres ont essayé de réorganiser la bande mais en vain. De temps en temps, il s’arrête pour se reposer et sans cesse il est submergé par des questions. Tout comme Meja, rentrer chez lui est un cauchemar. Mais contrairement à celui-ci, Maina n’a pas fait demi-tour. Cela fait dix ans qu’il n’est plus revenu au village et il se demande : « Would his family recognize him? In that time he had changed from a boy to a man, from a man to a thief and robber and on to a jailbird and a wreck. Would they see in his rotten body the son they lost? » (pp. 128-129).

La décrépitude, la métamorphose physique des deux protagonistes et leur fragilité psychologique dénotent une vraie déchéance. Habillés en loques, avec un corps crasseux, des pieds pleins de cornes et les ongles des orteils « bizarrement redressés » et considérés comme une « épave humaine » dans un « corps pourri », Maina et Meja sont laids, hideux et à la limite repoussants. Cette « désagrégation de l’individu », selon Michel Pruner, fait écho aux « personnages de l’absurde »<sup>59</sup> qui sont omniprésents dans « les théâtres de l’absurde ». Cependant, ici c’est la condition humaine qui provoque la déchéance :

---

<sup>59</sup> C’est le cas, par exemple, d’Alice dans *Le Tableau* d’Eugène Ionesco. Elle est présentée comme une créature affreusement laide : c’est une « très vieille femme, manchote » avec des « cheveux blancs, dépeignés sous sa coiffe ». Elle porte un « tablier sale, gros souliers ou sabots ou pantoufles sales » et « se mouche avec ou dans les doigts » (Ionesco, 1954/1981, p. 383). Aussi Krapp, le personnage dans *La dernière bande* de Samuel Beckett, est décrit comme un « viel homme avachi » avec un « visage blanc. Nez violacé. Cheveux gris en désordre. Mal rasé ». Il est « très myope » et a une « voix fêlée très particulière » et une « démarche laborieuse ». Sa tenue vestimentaire accentue sa décrépitude : il porte un « pantalon étroit, trop court, d’un noir pisseux [...] une chemise blanche crasseuse, déboutonnée au cou, sans col » (Beckett, 1959, pp. 7, 8).

Les infirmités, les difformités et les métamorphoses montrent l'individu morcelé dont le corps meurtri révèle l'inexorable déchéance. Chez les personnages de l'absurde, la jeunesse, la beauté, l'harmonie ont disparu. [...] Sous le ciel vide d'un monde dépourvu de signification, le personnage absurde n'est qu'un clochard trahi par un corps qui lui échappe. Les images qui nous sont données de lui sont violentes et dérangeantes (2005, pp. 78-79).

Le dernier chapitre (chapitre 12) du roman s'ouvre avec le même fourgon vert et le même chauffeur qui amène Meja en prison. Le narrateur décrit la scène de la même manière et avec les mêmes mots que dans le chapitre 10. Les deux paragraphes qui débudent les chapitres 10 et 12 sont identiques :

The green van turned away from the main road and drove along the dust-road leading to the prison. It was late in the afternoon and the driver, feeling hot and tired, disregarded the thirty miles per hour speed limit. [...] At the heavily built gates half a mile further on, the van stopped, the gates were thrown open, and the driver turned into the inner compound. Over at the office he stopped, jumped out of the cab, stretched himself and yawned lazily.

The aged Chief Warder saw the prison van come and watched the usual driver step out. He watched the van and its driver for a moment wondering what they had brought him this time. He bet with himself which one of his usual boys the van had brought back, then walk out of the office to find out. He walked slowly, deliberately slowly, to the van driver (*Kill Me Quick*, p.113 ou p. 137).

Cette symétrie ou ce parallélisme formel souligne le caractère inéluctable de leur déchéance et de leur descente en enfer. On note une certaine banalité de la répétition des événements. La notion de cercle infernal est renforcée par la répétition mot à mot de la même description. Cette technique est déjà utilisée par Meja Mwangi quand les deux protagonistes reviennent en ville où ils doivent tout recommencer. La vie, rythmée par un immobilisme tragique, devient un fardeau. Tout effort quel qu'il soit devient futile. L'image du cercle apparaît comme la base, le vecteur de la narration. Les prisonniers de la 9 reviennent toujours en prison avec le même fourgon vert et apparemment sans se plaindre. Cela devient pour eux une routine. Un des prisonniers signale à l'intention de Meja qu'il revient en prison pour la neuvième fois. Aussi, le narrateur après avoir raconté l'accident de Meja et sa tentative avortée de retour au village et son emploi dans la carrière, revient encore une fois sur cet épisode qui est raconté cette fois-ci par l'intéressé lui-même. Ainsi, la double narration, celle

du narrateur et celle du protagoniste, donne l'impression au lecteur d'être en face d'un récit qui n'avance pas. Les événements se succèdent, se ressemblent et sont sans cesse martelés. Cela permet à l'auteur de changer les points de vue et montrer la gravité de ces événements sans pour autant ennuyer le lecteur.

Également, sur le plan de la narration, le voyage des deux héros du village à la ville et leur retour au village correspond à la structure tripartite que l'on retrouve dans le conte <sup>60</sup> et le *Bildungsroman*. Selon Joseph Campbell, dans *The Hero with a Thousand Faces* (1949), tous les mythes répondent aux mêmes schémas archétypaux, « séparation–initiation–retour » : « A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and [...] the hero comes back home from his mysterious adventure with the power to bestow on his fellowman » (1949/2004, p. 28). Ce schéma – le départ du héros vers une terre inconnue, les dangers et les épreuves qu'il affronte et son retour – correspond au voyage initiatique entrepris par Baako dans *Fragments*, Maina et Meja dans *Kill Me Quick* excepté que Baako est interné après son retour, Maina attend probablement sa pendaison et Meja n'a pas eu le courage de rencontrer sa famille.

Le traumatisme de Meja dû à son accident est mentionné plusieurs fois dans le roman (pp. 96, 99, 108, 117, 140) comme pour marteler l'aspect permanent et irrémédiable de la violence. À chaque fois que l'état piteux de sa main, ses cicatrices et son boitillement sont mentionnés, Meja est parcouru par des frissons et se souvient de ce moment fatal : « instinctively Meja heard that fatal honk and could not help looking behind » (p. 117) ou « in his [Meja's] subconscious mind he heard the honk of that fatal car and instinctively spun round » (p. 108).

De plus, sa rencontre avec sa petite sœur, par exemple, permet une nouvelle fois au narrateur de revenir sur l'accident et de montrer que les conditions de vie au village ne sont guère reluisantes. La description de Wambui laisse apparaître la misère de cette dernière et celle de sa famille : « The rays of the setting sun fell on a tiny twelve-year-old girl standing in front of him [Meja]. She [Wambui] was dressed in a dirty calico sheet knotted over one shoulder and fastened with a pin below the armpit. [...] The only thing that showed that the little creature was a girl were the two pimples of breasts that stuck out of her thin

---

<sup>60</sup> Voir, par exemple, *La morphologie du conte* (1928) de Vladimir Propp.

chest » (p. 93). À la vue de sa sœur, cette petite forme pitoyable (« pathetic little figure » (p. 93) happée visiblement par la misère, Meja est saisi de malaise. Cependant, Wambui ne fait pas attention au malaise de son frère. Étant contente de le retrouver après de nombreuses années, elle lui pose des questions sur sa main mutilée :

‘Show me how to write your name, Meja,’ she told him.

Automatically the scarred right hand shot out of the pocket and started writing on the dust. The little girl was again hypnotized by the hand with its shiny scars and twisted nails.

‘Your hand,’ she said again. ‘Let me see.’

Before he could hide it she lifted the torn hand in hers and scrutinized it, fright paralyzing her face. She looked at the crooked hand and the bones that showed through the skin.

‘What happened to it?’

‘Nothing,’ he moaned.

His heart started racing again. His mind whirled. Dustbins flew through it, cars, policemen cars, people and... at the back of his mind brakes screamed. (Kill Me Quick, p. 96, c’est moi qui souligne)

Meja, revenu pour la énième fois en prison, apprend aux détenus qui s’impatiente du retour de Maina que ce dernier a tué un homme et une femme quand il est rentré chez lui au village et qu’il attend d’être pendu. Ses camarades de cellule, frappés par cette mauvaise nouvelle, sont tristes et abattus. Meja en déroulant le film de leur vie ne comprend pas comment et pourquoi ils sont arrivés à cette situation, comment et pourquoi ils sont devenus des criminels : « I don’t even understand how we came to be among criminals. I honestly don’t know. We never even thought of it when we were together. He shook his head painfully and the tears overflowed. [...] ‘Why did this have to happen to him? They say it is fate but is it really? Is it?’ » (p. 149). Ces questions rhétoriques de Meja suscitent beaucoup d’interrogations d’ordre social et sociétal qu’il convient d’aborder.

## 1.2 Radioscopie d'un dysfonctionnement

À l'issue de la description des vicissitudes, des péripéties et des rêves déçus de Maina et Meja plusieurs questions restent en suspens. Le narrateur, en filigrane, évoque plusieurs problèmes sociaux et laisse le lecteur se demander lui-même pourquoi ces jeunes hommes, bienveillants et studieux, sont tombés du « côté obscur de la vie » ? Pourquoi deviennent-ils des délinquants, des petits voleurs ou de petits « criminels » ? Quelle solution le gouvernement kényan apporte-t-il aux problèmes de chômage des jeunes ? La formation des jeunes est-elle adaptée aux besoins du pays ?

D'une manière ironique le narrateur pointe du doigt la naïveté des gens qui pensent que c'est le destin qui a poussé Maina, Meja, la bande de Razor ou les prisonniers de la cellule 9 à devenir des voleurs ou des criminels : « *They say it is fate but is it really? Is it?* » (p. 149, c'est moi qui souligne ). A travers une focalisation interne (ici le point de vue de Meja), le narrateur questionne et condamne les conditions qui poussent les jeunes à basculer dans le crime. Soulignons la présence à peine codée de l'auteur dans la narration qui relève de l'esthétique du roman populaire. Ces questions rhétoriques de Meja poussent le lecteur à réfléchir sur les mécanismes sociaux qui empêchent ces jeunes à aspirer à un avenir meilleur.

Ainsi, il est important d'identifier les circonstances qui ont poussé ces jeunes plein d'espoir et d'avenir à devenir des bandits. Commentant les questions de Meja, Johansson Lars suggère que : « with [these questions], the fates of the protagonists are called into question. There is an implicit criticism in Meja's way of asking. Concrete societal forces are hinted at » (1990, p. 38). Sont-ils devenus hors la loi à cause du destin ? Probablement pas. C'est la société dans laquelle ils vivent qui les a poussés dans le crime. En leur refusant l'accès à un minimum vital pour satisfaire leurs besoins physiologiques et physiques, la société implicitement ou explicitement les pousse au crime : « it is the actions of men and women – or society, which determines the vector of any individual's life » (Odhiambo, 2007, p. 142). De plus, la corrélation entre le chômage et la criminalité n'est plus à démontrer. Comme le dit Tom Odhiambo (2007) :

The transition from juvenile delinquency and criminal behaviour of the youth to the hard-core adult criminals portrayed in the fiction is due to the society's inability to provide opportunity

for socio-economic advancement for the youth and also because of inequitable distribution of wealth and economic resources (p. 135).

Les jeunes ont eu recours au vol uniquement pour satisfaire leurs besoins primaires : manger, boire et se vêtir. Par exemple, les gangs de Razor dès qu'ils ont de l'argent font la fête, boivent et mangent jusqu'à ce que cet argent s'épuise pour penser à voler de nouveau.

Pour juguler le problème du chômage qui entraîne les jeunes à commettre de petits larcins, le gouvernement ne propose aucune solution si ce n'est de les envoyer en prison tandis que les fossoyeurs eux sont en liberté : « there is no way to live but to steal or, in the case of women, to turn to prostitution. The government, however, inflicts a very stern penalty on theft and prostitution » (Tsuchiya, 1978, p. 572). Les jeunes sont oisifs parce qu'ils sont sans emploi. Ce qui est à la fois surprenant et désolant est que les jeunes prisonniers de la 9 préfèrent la vie en prison à la vie hostile qui les attend dehors : c'est le monde à l'envers. On doit être réellement désespéré pour préférer la prison à la liberté. Mais pour Maina, Meja et « les durs des durs » de la 9, la prison constitue un refuge contre le monde extérieur :

The four white-washed walls [jail] spelt freedom and security. Within these four walls of Number Nine only did he feel secure in the whole world. The food here was better than any he had eaten anywhere else in the city. And then the smiling lively faces around him. He remembered the disinterested blank looks of the faces in the city streets and shook his head. (*Kill Me Quick*, p. 141).

Et pour Meja, la prison est mieux par rapport à sa vie d'errance : « if all one did in prison was eat and drink and get himself locked up and counted like cattle, things were not very bad » (p. 119). Ngugi, l'un des prisonniers, renchérit en qualifiant la vie de détenus de « vie facile » : « Here we eat and sleep and get counted and locked in cells. Better than most hotels in town. There is no charge for it whatsoever » (p. 119). Ce même sentiment de contentement transparaît dans les graffitis qui se trouvent sur les murs des toilettes dans *The Beautiful Ones* : « PRAY FOR DETENTION, JAILMAN CHOP FREE » (p. 106). Une ironie amère et accusatrice se dégage de ces remarques des prisonniers et pointe du doigt le laxisme, l'incapacité des dirigeants qui ne font rien pour trouver des solutions appropriées et adaptées aux problèmes d'emplois qui se posent avec acuité. Si les garçons doivent venir en



prison pour pouvoir manger, avoir un toit, retrouver la chaleur humaine et ne plus à supporter les regards de dédain et de mépris de la part de la société, on est en face d'une société qui a perdu tous ses repères.

Malgré les mauvais traitements en ville, Maina ne peut pas et ne veut pas retourner au village parce que :

There is no place to go back home to. My father owns two acres of land. Not big enough for even one little hut. So he has bought a house in the village and uses the land for food. I have three brothers and two sisters at home. The bit of land is not enough. [...] You see why I can't go there? [...] They would not want me back there even though they might not say it. I would only increase their misery (*Kill Me Quick*, pp. 27-28).

La situation critique et lamentable dans laquelle se trouve la famille de Maina n'est malheureusement pas un cas isolé. La majorité des paysans après les indépendances n'ont pas assez d'argent pour s'acheter des terres cultivables. En faisant allusion aux problèmes de terre à travers le cas de la famille de Maina, l'auteur met en exergue la complexité de problèmes de terre au Kenya et l'échec des dirigeants postindépendances de se donner les moyens pour résoudre ce problème. Le problème terrien est souvent source de tensions et de conflits entre les différentes ethnies du pays. Au lendemain des indépendances, les dirigeants se sont appropriés la plus grande partie des terres laissées par le départ des colons et ont vendu les restes aux plus offrants sans se soucier de redresser les torts causés par plusieurs décennies d'expropriation et de spoliation. (Le problème de la spoliation des terres au Kenya par les colons britanniques est aussi évoqué par Ngugi wa Thiong'o dans son roman *Weep Not, Child* (1964). Comme le dit Ngugi wa Thiong'o dans *Devil on the Cross* (1982) :

[...] After Uhuru a few black people started buying the lands for which the Mau Mau had fought. [...] It did not matter on what side one had fought in the battle for freedom. It did not matter whether one was called Mr Hot, Mr Cold or Mr Lukewarm. The question of whether one had formerly been cold or hot or lukewarm was irrelevant when it came to the grabbing of land. What was important now was the handsome physique of money (1982/1987, p. 103).

Le manque de terrain cultivable est également à l'origine de l'exode rural massif que le Kenya a connu dans les années soixante-dix. Parmi les gens qui sont partis en ville, beaucoup d'entre eux sont jeunes et souvent sans aucune qualification. C'est pourquoi ils ont du mal à trouver du travail. Il faut noter cependant que malgré une relative stabilité politique, économique et sociale du Kenya après l'indépendance, son secteur économique n'a pas été épargné par la crise économique ou la récession des années soixante-dix. Cela explique d'une certaine façon et en partie la prolifération des enfants de rue à Nairobi ainsi que le problème de criminalité lié à son tour aux problèmes d'emplois. La solidarité familiale africaine s'est étiolée devant la crise et les jeunes sont ceux qui en ont le plus souffert. En outre, l'anonymat qu'offre la ville et l'instinct de survie des individus, comme le remarque Roger Chemain, font que « la solidarité entre voisins, la charité islamique, sont donc entamées par les dures lois de la lutte pour la vie, génératrice d'un individualisme dans la société urbaine » (1981, p. 213).

Par ailleurs, Maina ne souhaite pas retourner au village les mains vides de peur d'apparaître comme un raté<sup>61</sup> et d'augmenter la souffrance de sa famille. Cette dernière attend de lui un support matériel. Dans cette société où la sécurité sociale est un rêve, les enfants constituent des ressources sur lesquelles les familles comptent. Certains jeunes sont parfois obligés de quitter l'école pour travailler et aider les parents à s'occuper de la famille. Cette situation qui constitue une forme de violence invisible et insidieuse et de souffrance psychologique est résumée par Maina :

Until I get a job, I may as well be dead. It is no use being alive if I cannot help them. I know this because my father told me. [...] 'If I say I am working they will think I am holding back something from them. If I say I am underpaid they won't believe it. A learned person like me can never be underpaid. Again they will expect me to send them money every month. What they want is money and they won't understand any other language. It is hopeless (*Kill Me Quick*, p. 28).

---

<sup>61</sup> C'est le cas de Dior, dans *La nuit est tombée sur Dakar* (2004) d'Aminata Zaria, qui préfère mourir que de retourner au village les mains vides : « [...] jamais je ne retournerai au village, je préfère mourir, hurle Dior » (p. 207).

Le désespoir et la lassitude liés à cet imbroglio socio-économique pousse la plupart des démunis à noyer leurs problèmes dans l'alcool et ceux qui ne peuvent plus supporter l'humiliation incessante et permanente d'une vie qui devient de plus en plus un fardeau se suicident : « a sudden violent death would not be such a bad thing after all » (*Fragments*, p.22). La mort comme consolation est aussi mise en relief par le narrateur dans *Weep Not Child* (1964) de Ngugi wa Thiong'o : « It [death] sent you into a big sleep from which you never awoke to the living fears, the dying hopes, the lost visions » (1964/2012, p. 128). Leur déchéance est telle que la vie ne vaut plus la peine d'être vécue. Comme le dit Albert Camus :

Se tuer, dans un sens, et comme au mélodrame, c'est avouer. C'est avouer qu'on est dépassé par la vie et qu'on ne la comprend pas. [...] C'est seulement avouer que « cela ne vaut pas la peine ». Vivre, naturellement, n'est jamais facile. On continue à faire les gestes que l'existence commande, pour beaucoup de raison dont la première est l'habitude. Mourir volontairement suppose qu'on a reconnu, même instinctivement, le caractère dérisoire de cette habitude, l'absence de toute raison profonde de vivre, le caractère insensé de cette agitation quotidienne et l'inutilité de la souffrance (2006, pp. 222-223).

Pour abrégier leurs souffrances Kofi Billy dans *The Beautiful Ones*, Dior Touré dans *La Nuit est tombée sur Dakar* (2004) se sont donnés la mort et dans *Kill Me Quick* la tentative de suicide de Meja a échoué parce que ses amis sont venus à temps pour le sauver. Toutefois à la fin du roman, Maina attend son sort dans le couloir de la mort alors que Meja languit en prison avec ses amis de la 9.

La descente aux enfers des deux protagonistes de Meja Mwangi loin d'être un cas isolé, est le lot de la majorité des jeunes sur le continent africain. Selon Eustace Plamer :

The experiences of Meja and Maina are thus a paradigm, not just of the Kenyan situation, but of that in the whole of Africa where hordes of youths educated up to the school certificate standard discover that in spite of their qualifications the economic and social situation ensures that they have to roam the streets unemployed for years. The consequence is not just tremendous waste of potential, but a loss of faith in the value of education (1979, pp. 307-308).

L'absence de gouvernement digne de ce nom, le délitement avancé des structures étatiques, l'incapacité notoire des dirigeants et la corruption généralisée font que les jeunes

n'ont pas d'emplois après leurs études. Cet état de choses amène les jeunes à tenter de joindre les deux bouts par tous les moyens. L'éducation n'étant pas gratuite, les familles se sacrifient pour envoyer leurs enfants à l'école dans l'intention qu'ils se prennent en charge plus tard et qu'ils aident les parents dans leurs vieux jours. C'est le cas de Maina à qui son père a donné sa part de l'héritage pour payer ses frais de scolarité. C'est aussi le cas de Karega, dans *Petals of Blood* (1977) de Ngugi wa Thiong'o, qui est envoyé à l'école par sa mère Mariamu dans l'espoir que celui-ci la supporte quand elle sera âgée ( « in my old age he [Karega] will prop me up ») (p. 125).

En ce qui concerne les familles de Maina et Meja, elles attendent toujours une bonne nouvelle de leurs enfants qui ne viendra jamais. La désillusion des deux protagonistes dix ans après avoir quitté le village pour la ville est sans concession. Leur descente progressive aux enfers est d'autant plus violente qu'ils sont impuissants devant ce système qui les engloutit peu à peu. Ce qui rend encore plus pénible leur supplice, c'est qu'ils savent qu'ils n'arriveront jamais à remonter la pente. Les deux jeunes ont traîné dans les bas quartiers en passant par les travaux forcés dans une ferme pour finalement sombrer dans la délinquance. La futilité des efforts des deux protagonistes et leur irrévocable défaite sont exacerbées par la narration cyclique qui les ramène toujours à leur point de départ. Ils tournent en rond dans un univers qui les tourne en bourrique. Leur sort est semblable à celui de Loye, le héros dans le roman *Tous les chemins mènent à l'Autre* (2000) de Janis Otsiemi :

J'ai beau marcher, courir, prendre la mer, la brousse, voler comme Icare, je me retrouve au même endroit. Sans départ, sans port fixe. Je suis une épave en mer parce que je suis sur la balance de la vie et de la mort. Je plonge du côté de la "Mort". Je tourne en rond, je m'embourbe ! La roue, elle tourne, elle roule ! Je suis dans une coquille d'œuf ! (p. 10).

À travers *Kill Me Quick*, le narrateur ne cesse d'expliquer par parallélisme et symétrie réitérés le gouffre qui sépare les nantis ( « haves ») des pauvres ( « have-nots »). L'absurdité, la futilité des efforts des protagonistes pour sortir de la misère est mise en relief par la narration cyclique et l'emploi des images thériomorphes évoquant l'angoisse des personnages devant le devenir. La situation chaotique des damnés des bidonvilles de Nairobi constitue également la thématique centrale de *Going Down River Road*(1976) et *The Cockroach Dance* (1979).

## CHAPITRE II

### LA DICTATURE DES NOUVEAUX RICHES

L'ouverture et l'« africanisation » de plusieurs secteurs économiques et administratifs, l'octroi des prêts bancaires aux autochtones et l'abolition des lois raciales qui empêchaient les Kényans de venir s'installer à Nairobi ont permis l'émergence de plusieurs nouveaux riches, une nouvelle bourgeoisie, et une augmentation vertigineuse de la population de la capitale. Usant de leurs relations, de la corruption et de l'instinct prédateur des félins, ces nouveaux riches ont profité de la situation pour amasser de l'argent et exploiter les plus démunis. C'est le cas par exemple du patron de Patel Chakur Contractors Limited dans *Going Down River Road* qui emploie les gens sur des chantiers pour un maigre salaire. Aussi Tumbo Kubwa (littéralement gros ventre), le propriétaire de Dacca House, dans *The Cockroach Dance*, est l'un des nouveaux riches :

Tumbo Kubwa was one of the first few Africans ever to open their eyes after the long slumber induced on the natives by colonialism. As soon as he realized that the winds of change and fortune were blowing hard, he unfurled his creased sails and struck out into the future of property investment. Roving on Grogan Road, his eyes landed on Kachra Samat's building. At once he saw the potential that lay behind the humble, cracked façade of Dacca House. Buried inside the mottled concrete walls were hundreds of thousands of easy shillings. All he had to do was get together his resources and borrow a little from the newly formed, nondiscriminatory credit companies. [...]

When the Indians evacuated the decayed and crumbling Grogan Road districts, Tumbo Kubwa had swooped down on them like a great big vulture with poisoned talons. [...] Using his numerous connections, he borrowed loans from the banks and other financial institutions and acquired himself several properties (*The Cockroach*, pp. 83, 151-152).<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> The Cockroach est utilisé à la place de *The Cockroach Dance* dans les citations.

Ces « gros ventres », ces prédateurs carnassiers sont des « vautours » avec des serres empoisonnées – (« poisoned talons ») (p. 151) – qui ont profité des prêts pour démarrer leurs activités. Soulignons que dans ce passage cité, la voix narrative condamne sans détour la voracité et la rapacité de Tumbo Kubwa. Comparé à un vautour, à un rapace, à un oiseau carnivore, il symbolise la corruption, l'avidité, et la brimade d'où l'utilisation de l'expression fondre sur (« swooped down on ») (p. 151) par le narrateur. Cependant, ils ne reculent devant aucune brutalité et bassesse pour faire fructifier leurs affaires. Les locataires de « Dacca House », les habitants de « Grogan Road » ou encore les ouvriers sur le chantier de la « Maison du Développement » en font les frais. Ces démunis, qui souffrent dans l'anonymat, ont-ils vraiment le choix ?

## **2.1 Les « faceless ones » de la postcolonie kenyane : *Going Down River Road* et *The Cockroach Dance***

L'univers sordide et sinistre qui sert de cadre à Meja Mwangi dans *Going Down River Road* et *The Cockroach Dance* est marqué par l'omniprésence de la pourriture, de la salissure, des détritiques de toute sorte qui jonchent le sol, l'odeur pestilentielle qui se dégage des toilettes débordantes de Dacca House, des vomis dans des « Centres Karara » et des bordels infâmes. Les bidonvilles qui abritent ces naufragés urbains ressemblent plus à un dépotoir à ciel ouvert qu'à une habitation. C'est ce qui pousse Dusman Gonzaga, l'un des protagonistes de *The Cockroach Dance*, à se demander ce qu'il fait dans Dacca House qu'il qualifie de taudis ou dépotoir « dump » (p. 2) : « 'What the hell am I doing in a dump like this ?' » (p. 2). Dès les premières lignes des deux romans, le narrateur plonge le lecteur dans l'univers carcéral sans barbelés des « damnés de la terre » où la lutte pour la survie est l'élément primordial.

Si le chantier de construction de la « Maison du Développement » sert à l'auteur pour structurer son roman et présenter la vie quotidienne des ouvriers dans *Going Down River Road*, « Dacca House », dans *The Cockroach Dance*, lui permet de dénoncer les conditions inhumaines et dégradantes dans lesquelles végètent les déshérités avec la complicité et la bénédiction des propriétaires véreux et peu scrupuleux et tout un système qui les maintiennent

dans un état de dépendance. En somme, c'est l'exploitation des plus faibles, des plus fragiles par les plus forts (les riches) que le narrateur met en exergue. On assiste à l'application du « darwinisme social » où les plus forts écrasent les plus faibles : c'est la politique de la « survie des plus aptes ».

### **2.1.1 « The Tramp of the Damned »**

Dans *Going Down River Road*, Meja Mwangi peint l'angoisse, l'oppression, le malaise et l'incertitude permanente qui assaillent les ouvriers qui travaillent sur le chantier de construction de la « Maison du Développement ». Ben, le personnage principal du récit, était un officier de l'armée, un lieutenant, qui a profité du système dirigé par les « faceless ones ». Mais, une sombre affaire de vente d'armes aux braqueurs dans laquelle il a été trempé lui a coûté son poste. Descendu de son piédestal et après un bref passage dans une compagnie d'assurance, la « Compagnie panafricaine d'assurances », il se retrouve sur un chantier de construction comme un manœuvre, en bas de l'échelle : « [like] the mire at the bottom of the social scale » (p. 54) en compagnie des autres ouvriers notamment Ocholla qui devient son ami. Sur le chantier, il rencontre Onesmus, un sergent de l'armée impliqué lui aussi dans la vente d'armes. Radié de l'armée tout comme Ben, il n'arrive pas à diriger sa radiation et tient Ben pour responsable.

Au-delà des problèmes personnels de Ben, d'Onesmus et d'Ocholla, c'est la situation précaire et violente des ouvriers qui est le thème central du roman. La « Maison du Développement » qui structure le roman est une métaphore du dysfonctionnement, de l'arbitraire et du chaos qui règnent dans la société. Le développement comme l'indique le nom du projet doit normalement permettre à chacun de profiter des retombées de la modernité. Cependant, dans ce système où les hommes ont abandonné le contrôle de leurs vies à une déesse aveugle qui porte le double nom d'argent et marché (« a blind deity with a double-barreled name of [...] money and market ») (Ngugi, 2006, p. 681), le développement se fait au détriment des gens ordinaires, des ouvriers, ceux-là même qui contribuent au développement. Ils n'auront jamais ni la chance ni l'opportunité d'entrer dans cette « Maison du Développement » une fois terminée : « Only crummy bastards ended up building hotels

they would never afford a cup of tea in, and offices they would never be allowed into once completed. Only buggers did a job like that. Buggers like Ben and Ocholla » (p. 12).

L'absurdité de la vie de ces ouvriers et le salaire de misère qu'ils perçoivent sur le chantier font qu'ils ne sortiront jamais de leurs conditions de damnés quels que soient leurs efforts. Tous les ouvriers du chantier ont une vie misérable parce que : « the kind of money they made on the construction site was the type that unhinged your nut when you tried to budget » (p. 12). Par conséquent, ils n'arrivent pas à joindre les deux bouts et sont pris dans un engrenage de dettes qu'ils doivent payer chaque fin du mois. Compte tenu de leurs revenus, ils ne peuvent pas trouver un logement décent en ville et sont obligés de vivre dans des taudis en périphérie de la ville et de la société.

Si Ben a la chance d'habiter dans un logement en dur avec Wini, sa compagne, et Baby, le fils de celle-ci, Ocholla n'a pas cette chance. Il habite dans une hutte faite de matériaux de récupération dans un « quartier de croissance spontanée » (Lopes, 2003, p. 65) :

The shanty village lies quiet, breathless, overwhelmed by the suffocating smell of the river. The huts lie low, mysteriously dark, silent and lonely in the overcrowded shanty town. One could get lost here on a moonless night. Nearby the sewage river trickles ghostly along hesitant in the rejected waste, subdued by death and decomposition (p. 161).

Sa hutte et celle des autres habitants du bidonville de Nairobi Valley sont rasées en permanence par les services d'hygiène de la mairie. Mais une fois les gros bras de la mairie partis, les habitants, avec détermination et patience reconstruisent leurs "bicoques". Cela fait partie du jeu de cache-cache que se livrent la mairie et les habitants de Nairobi Valley. Quand les cabanes partent en fumée, « no one cries, not even the babies. They are all expert players. The game is survival. The whole family just plays a role. Their part demands they keep calm, tolerant, and when the public health army is gone, rebuild with the same quiet patience and determination » (p. 177).

La description des lieux d'habitation des personnages en des termes scatologiques – où la puanteur et l'odeur rivalisent avec la saleté et la moisissure – montre l'état de dégradation morale et psychologique de ces derniers et leur impuissance à remédier à cette situation. En effet, le roman s'ouvre sur l'odeur suffocante de l'urine de Baby qui envahit la



pièce : « Baby should not have drunk coffee. He urinated all of it during the night and now the smell lay thick and throat-catching, overcoming the perfume of his mother's bed across the room. [...] The pungent baby urine stink had awakened him [Ben] long before his usual waking up time » (p. 2). En outre, l'odeur et la saleté des douches communales où Ben prend sa douche avant d'aller au travail laissent transparaître une misère liée à la pauvreté :

The communal shower room was *dark*, cold and stale-smelling as usual. The floor was littered with broken bits of soap, scrubbing rags, stones, cigarettes filters and general trash. Slimy green fungus grew on the outer edges of the floor and spread some way up the walls. A *woman's blood-stained under pants hung on the nail* behind the door. *The dim twenty-five-watt electric bulb threw an anaemic light on the peeling walls*. One of the strange-looking patches of peeled paint resembled the naked bottom of a bending woman (*Going Down*, p. 4, c'est moi qui souligne)<sup>63</sup>.

Chaque matin, comme des déplacés en perpétuel exode, les ouvriers convergent vers le centre-ville, leurs lieux de travail. Les raccourcis que Ben et les autres ouvriers prennent pour rejoindre leurs lieux de travail – faute d'argent pour prendre un transport en commun – ressemblent à une décharge publique :

After leaving the block of flats where he lived, Ben took a short cut that led him round to the large patch of grassy wasteland that lay between Eastleigh and Kariakor. *Most of the paths criss-crossing the dewy grassland were scattered with human excrement. One of these mounds of shit was still steaming in the middle of the path*. It could have been planted there by any of the early risers ahead of him afraid to wet his arse on the dewy grass. Ben stepped over it and followed the general exodus towards the city centre. The whole field was swarming with pathfinders walking to their work stations. *The cold wind that blew across it carried, in the same medium with the smell of shit and urine, the occasional murmur, the rare expression of misery, uncertainty, and resignation. They walked slowly, quietly, their slow tortured boots kneading the mud and shit on the path. Every now and then one of them stopped to add hot urine to the dough. They resume their march, the endless routine trudge, the tramp of the damned at the Persian wheel*.

---

<sup>63</sup> Dans les citations, *Going Down* est employé à la place de *Going Down River Road*.

[...] There were a lot of people before him. Too bloody many. All the way down Racecourse Road and across the bridge over the stinking Nairobi River Road into town was full of people. Workers in dark old greatcoats, others with hats and some with tattered umbrellas were everywhere heading into town (*Going Down*, pp. 5-6, c'est moi qui souligne).

Cette obsession des auteurs<sup>64</sup> à se faire violence et à violenter les lecteurs en décrivant sans cesse et en détails un environnement urbain pollué et corrompu trahit non seulement leur dégoût et leur rage devant la misère incommensurable de la population mais également leur critique sans concession d'un environnement corrompu, souillé et violent. Aussi, ils dénoncent le laxisme des dirigeants qui maintiennent les gens dans des conditions inhumaines et avilissantes. La récurrence des images nyctomorphes (ténèbre et les menstrues, le sang menstruel)<sup>65</sup> et les images scatologiques des deux passages cités plus haut renforcent la violence, l'angoisse, et l'oppression de l'environnement des personnages. L'emploi des images nyctomorphes et scatologiques démontre le dégoût et la réaction des écrivains contre les conditions insupportables et dégradantes en Afrique post-indépendance. Comme le dit Jude Agho :

[the authors] employ scatological props in their novels, not as ends in themselves, but as means to an end; that of criticising the prevalence of corruption, oppression and dehumanisation in society. The presence of these features in the novels [...] shows the author's revulsion for the stifling and suffocating conditions in post-independence Africa. [...] They also indicate the author's readiness to protest and call for a remedy of the situation through the crucible of social criticism (2003, p. 197).

---

<sup>64</sup> Voir, par exemple, la description de Lagos dans *Flowers and Shadows* de Ben Okri (1980/1989, p. 66) : « Besides a few cars passing the bridge above at top speed, the place was deserted. Under the bridge were several Mallams sleeping on tattered mats. There was the stench of goat dung » ou dans *The Man Who Came in from the Back of Beyond* de Biyi Bandele-Thomas (1991, pp. 91-92) : « Just beside the cashew trees was a heap of rubbish. Here the orange hawkers dumped their piles of orange peels at the end of the day and the housewives, every two days, loaded household refuse into a hired wheelbarrow and paid it a visit. Occasionally somebody returning from the river felt the call of nature and squatted boldly on the piles of putrid rubbish, visible to other people who were going to river. When people passed by this place, they held their breath or covered their noses with the palms of their hands until they were far enough away ».

<sup>65</sup> Selon Gilbert Durand (1992, pp.107, 110), « ... cette eau féminine et néfaste par excellence [est] le sang menstruel. [...] On peut dire que l'archetype de l'élément aquatique et néfaste est le sang menstruel ».

Les conditions de travail sur le chantier sont inquiétantes. Un manque de sécurité criant où les ouvriers sont perpétuellement exposés aux risques d'accident. Les ouvriers sont submergés toute la journée par la cacophonie et les bruits assourdissants qui règnent sur le chantier. Ils sont presque ensevelis sous les poids des tonnes de poussière de ciment, de sable et de gravats sans aucune protection. Ben, Yussuf, le contremaître, et les autres ouvriers sont en train de perdre leurs cheveux à cause de la poussière du ciment. Pour Ben, le chantier de construction est un lieu propice pour attraper des maladies :

Cement dust was quite sterilizing. It was a futile effort combing his hair. He [Ben] would lose it sooner or later. Yussuf, the foreman had lost most of his hair already, and the others were following. [...] He curses the damned cement dust, loudly wishes the bloody drivers would off-load their bloody lorries without raising so much dirt. Everyone seems determined to raise as much hell as they can today. [...] A construction site is just the place to catch something bad, something unhealthy. A few days back an old hand had to get some days off to rest. He was suffering from malaria (*Going Down*, pp. 5, 77).

Aussi, les camions utilisés sur le chantier sont dans un état lamentable : ce sont des camions fatigués qui ont la direction faussée avec des moteurs asthmatiques qui dégagent des fumées noires et toxiques. Ce qui explique que plus d'une fois, Onesmus, ancien sergent-major devenu chauffeur sur le chantier, a défoncé la clôture du chantier avec son camion qui n'obéit plus à aucune loi mécanique : « Ben makes sure to keep away as far away from the lorries as possible; one of them has faulty steering and a mad one-arse-mess in it. There is no telling what faults the others carry » (p. 35). Notons l'utilisation de la focalisation interne (point de vue de Ben) pour présenter les défauts des camions. Onesmus, le chauffeur, est décrit comme un « trou-de-cul » complètement fou. La grue qui est à l'origine de la mort d'Onesmus n'a pas été contrôlée depuis plusieurs années. Yussuf ne sait même pas à quand remonte la dernière révision de la grue :

Ben has never heard the foreman swear so vehemently. He looks up and perceives enough reason to swear in any language. Ocholla's crane bucket screams free line through the hot air. The thick steel cable swishes dangerously as the heavy bucket plummets to earth. Workers scatter out of the way. The bucket crashes into a truck, smashing the steel cockpit into scrap metal and splashing tons of fresh mixed concrete around. The explosion resounds through the

site and echoes across half the town. Then the noise fades. The dust settles. A hush falls over the site. Everybody, everything in sight stays froze in shock. [...]

The white-topped tipper has been converted to useless shell. Blood spills in a steady trickle from within the wreckage. Onesmu's squashed body lies trapped within a large mass of minced flesh and bones. [...]

Ben swallows dust in nervousness. Yussuf looks from Ben to the truck to the rest of the crew. They just stand around shocked stupid.

'Don't just stand there, bastards!' he shouts, 'Do something!' A weathered hand peeks into the wreck and shakes his head.

'The fucker is dead,' he informs the foreman (*Going Down*, p. 148).

Cet accident pourrait être évité et la vie d'Onesmus épargnée si un minimum de règles élémentaires de maintenance avaient été respectées. Notons l'utilisation du présent de la narration dans cet extrait. La présence du présent narratif donne une vivacité, une immédiateté et un semblant de vérité à la scène. Le lecteur, projeté au cœur de l'action, vit la scène comme s'il était présent. L'accident est dû à une défaillance technique qui trouve sans doute son origine dans une logique démesurée de faire plus de profits en investissant moins dans les outils de production. Également, l'incompétence notoire de Yussuf, le contremaître, qui préfère se cacher pour fumer son *bhang* (marijuana) que de se préoccuper de la bonne marche du chantier est à souligner. Il est décrit ainsi : « the drug-crazed foreman [with] the dark drug addict's eyes, eyes crammed with emotions that are neither love nor hate, eyes full of nothing » (pp. 9, 28). Il est contremaître non pas grâce à sa qualification mais parce que l'entreprise appartient à ses oncles, à sa famille.

Les conditions de travail des ouvriers sont le dernier souci des entrepreneurs. Quelques heures après la mort d'Onesmus le travail a repris comme si rien ne s'était passé : « construction goes on just as before, for the contractor has an obligation, a job to complete for his client. [...] When scum like Onesmus die, they are quite quickly forgotten » (p. 154). Après la mort d'Onesmus, Yussuf s'apitoie plus sur le cas du camion endommagé que sur le sort du disparu et se lamente sur ce que ses oncles vont dire :

'I told the bastard to be careful,' Yussuf turns to Ben. 'The truck is brand new. I don't know what my uncles will say.' [...]

'I may be fired, Ben,' Yusuf wails. [...]

‘That truck was almost new, Ben. Brand new. My uncles will steam my arse for this.’  
‘I could get fired, Ben. Don’t you understand, Ben... damn it, my uncles...’ (*Going Down*, pp. 148-149).

Les ouvriers ne sont que des bras, qui se bousculent aux portillons des entreprises pour trouver du travail. Et compte tenu de la forte probabilité de ne pas en trouver, ils sont prêts à subir toutes les humiliations pour garder leur travail ou soudoyer les responsables pour être embauché. Ocholla, par exemple, a dû verser un pot-de-vin à un responsable du recrutement avant d’être embauché sur ce chantier car, selon le « type de la Bourse du travail », il y a plus de trois millions de manœuvres rien que dans la ville de Nairobi.

Le travail des ouvriers sur le chantier est une forme d’exploitation, de déshumanisation et de dévirilisation. La position du manœuvre est comparable à une « bétonnière à moteur Diesel » : « when they are no longer virile, no more useful, they are towed away and replaced with another that works » (p. 154). On ne demande pas aux ouvriers de prendre des initiatives car :

Being a manual labourer one was not expected to have any initiative. Just hang around, look absurd but do as you are commanded. And at the end of the month file to the wooden office near the site gate and beg for you pay. You did not earn it. Not on the site. [...] If you had enough grey matter to earn yourself a living you would not be there. [...] Hands! That is what they are here. That is all they are good for. If the contractor could make hands he would never need labourers. To Yussuf and his uncles, Ben and Ocholla and their lot are simply hands. Not workers, and never people (*Going Down*, pp. 11, 28).

Les ouvriers ne sont que des objets à la disposition des entrepreneurs et employés comme tels. Ils ne seront jamais des personnes mais des bêtes de somme avec des visages mélancoliques : « The hand looks very much the beast of burden he is; his half-naked back pouring with sweat and the trousers rolled up to his thick muscular thighs. Rivulets of sweat sweep the dust down the melancholic face » (p. 88). Ainsi, le capitalisme déshumanise et abrutit l’homme. Comme le suggère Alan Swingewood : « [capitalism engenders] a denial of man’s potentiality for creative intelligence and the building of a truly human society » (1975, p. 93).

Si la mort d'une personne n'est jamais source de réjouissance, celle, en revanche, d'Onesmus est une bouffée d'oxygène pour les ouvriers du chantier de la « Maison du Développement ». Onesmus qui aboie, fume de la marijuana et se saoule au Karara et Chang'aa tous les jours est une menace constante pour les ouvriers en général et Ben en particulier. Il n'a jamais digéré sa radiation de l'armée et a promis de la faire payer à Ben : « you will pay for this, lieutenant » (p. 81). Il a essayé deux fois de l'enterrer vivant sous les graviers et de le renverser avec son camion. Ocholla dit à Ben qu'Onesmus est très dangereux et il va devoir faire attention. « 'Watch out, Ben' Ocholla warns. 'He is dangerous. He killed three guys on the National Bank site. Just like that. [...] 'He runs over people for five pounds. That was what he charged to do away with a foreman some time back. We had to contribute to have it done' » (pp. 34, 41). Et à Yussuf de renchérir : « 'Onesmus is a killer, [he] killed three people last year. He does it for money, too. He drinks, smokes bhang and kills' » (p. 34).

Dans cette jungle de survie, la vie de l'homme vaut moins que cinq shillings ou un camion. Onesmus peut continuer à tuer des gens et à faire ce qui lui plaît sur le chantier parce que Yussuf dépend de lui pour sa dose journalière de bhang et que son ami Njenga a quelqu'un bien placé dans l'administration, au ministère. Leur licenciement équivaldrait probablement à ne plus avoir de contrat ou de permis de travail : « 'He [Njenga] comes to work drunk, sleeps on the job [...] but his brother is big in the Ministry. If we sack him no more government tenders, maybe no more work permits. See, Ben, my hands are bound » (p. 82).

À part l'ambiance chaotique et infernale – faite de bruits assourdissants, de poussières de toutes sortes qui ensevelissent les ouvriers et le danger constant que représente les camions – du chantier, c'est le temps de la pause déjeuner que l'auteur exploite pour nous présenter une autre facette de la vie des ouvriers, celle de la faim qui les tenaille constamment. Les ouvriers sont comparés aux cafards affamés de Grogan Road. La pause déjeuner offre un autre spectacle :

At long last the gong signals lunchtime. Time for grub. Everybody drops whatever they have in their hands. A driver leaves the engine on his truck running, the body raised in the process of off-loading some sand. [...] The mixer driver bangs the stone gurling machine dead and follows the stream of workers. The crane bucket sways uncertainly, hesitant, abandoned in mid-air by the bhang-smoking controller (*Going Down*, pp. 35-36).

Face au chantier, des restaurants improvisés tels que « Quick service », « Sukuma Wiki », « Tree Bottoms » et « Hilotoni » se sont installés dans des baraques de fortunes faites de bois et de carton. Les plats servis sont abominables et ressemblent à des restes destinés à la porcherie – « leftovers for pig-swill » (p. 38). L'hygiène est déplorable. Les ouvriers, assis à même le sol, prennent leur repas après avoir réussi à convaincre les patrons de leur vendre à crédit car ils n'ont jamais de quoi payer. Assis sous un arbre et entre deux bouchées, Ben et Ocholla discutent :

'Doesn't your stomach ever hurt from eating that stuff?' Ben asks him.

'So what,' he nods, chewing fast and efficiently. 'It also hurts when I am hungry.'

'Genius,' Ben flushes a giant green fly off the edge of his mug. [...].

Ocholla breaks off a bit of dry grass and fishes a green fly out of his hot porridge. Ben smiles.

'There must be hundreds of them in the teapot,' Ocholla tells him. 'I saw them strain your tea.'

'Pity they can't strain the porridge,' Ben grins (*Going Down*, pp. 37, 38).

Et selon la philosophie d'Ocholla,

Germes don't kill Africans,' [...] If germs did kill Africans, Development House would never have got off the ground. What with all those green latrine flies swimming in the pot, shitting in the porridge and dying all over, even drowning in the tea. [...] Germs cannot kill Africans, never will. He [Ben] looks round at the eating workers. Only hunger will kill an African – tough beast (*Going Down*, p. 38).

À travers ces extraits, transparaissent d'une manière ironique la misère et la pauvreté des manœuvres qui n'ont pas d'argent pour payer leur déjeuner. Afin de pouvoir manger, ils sont obligés de se ridiculiser encore une fois en suppliant les patrons des restaurants pour qu'un crédit leur soit accordé. Pourtant, ce sont ces gens qui travaillent dur sur le chantier, ces gens qui contribuent au « Développement ». Leur salaire de misère ne leur permet pas de se nourrir décemment. L'abondance des mouches vertes qui partagent les repas avec ces ouvriers témoignent de l'absence d'hygiène dans ces kiosks qui servent de restaurants. Telle est aussi la remarque du King, « le Roi des Mendiants », dans le roman *Graceland* (2004) de Chris Abani : « “All dese bukas no get hygiene,” he said. “But no worry, germ has no authority in black man belly” » (p. 31).

Le constat sarcastique et implacable doublé d'une touche d'ironie accusatrice du King, « germ has no authority in black man belly », ou celui d'Ocholla, « germs don't kill Africans », démontre à la fois l'ampleur de l'insalubrité et la résignation morbide de ces pauvres. Malgré que Ben appelle ce qui est servi, par exemple, dans le "restaurant" de Hilotoni, des « restes destinés à une porcherie », Ben, Ocholla et les autres ouvriers ne peuvent pas s'en passer.

Cette contrainte à manger ce qu'ils considèrent comme une nourriture destinée aux porcs est une violence, une insulte faite aux ouvriers. C'est aussi une façon de les déshumaniser. La nourriture servie dans ces kiosks est destinée aux pauvres qui n'ont pas les moyens et qui sont condamnés à souffrir aussi sur le plan physiologique. Pour éviter de manger de la nourriture infâme de ces restaurants et faute d'argent, Kanji Bhai, un ouvrier autoproclamé « le meilleur maçon de l'Afrique de l'Est », n'apporte qu'un demi litre de lait. N'est-il pas exagéré de qualifier de repas ce que ces ouvriers mangent à la pause déjeuner ? À cette cadence Kanji Bhai peut-il tenir le coup ? Sa posture à la pause laisse craindre le pire : « [he] lies asleep like a twisted drag doll under a truck. Only his grey moustache quivers » (p. 40).

Après le repas, il faut faire attention à ne pas se faire écraser par une voiture en tentant de traverser la route pour revenir sur le chantier. Les gens fortunés « hautins et indifférents » (p. 39) au volant de leur voiture n'aiment pas céder le passage aux piétons même au niveau du passage protégé et les accidents qui coûtent de vies humaines sont quasi quotidiens. Comme le résume si bien Ben : « starvation and cars [...] are the workers' number-one public enemy » (p. 38). En sécurité enfin sur le chantier, les ouvriers s'affalent avec leur corps fatigué là où il y a un peu d'ombre. Le spectacle est désolant : « Lunchtime is an amazing time on the site. Tools and machines lie dead wherever they were dropped by blistered hands. Their operators lie sprawled in all sorts of shapes wherever there is shade » (p. 40).

Ceux qui ont encore un peu d'énergie discutent de la politique sous la houlette de Machore, l'autoproclamé porte-parole, secrétaire général et conférencier de l'assemblée des travailleurs de la « Maison du Développement ». Prenant la parole, il s'adresse ainsi aux ouvriers : « 'I keep on telling you buggers' [...] 'unless we help ourselves the government is not going to shove progress up our arse. We have got to come out, help ourselves with spirit. We should form cooperative societies and do our own thing. Help one another » (p. 40). Aussi



l'annonce dans les journaux d'une imminente hausse du prix des denrées de consommation courante, met l'assemblée du jour en ébullition d'autant plus que la hausse des prix condamne les ouvriers à mourir de faim. « They have all joined Machore to quarrel with him, as though this will stop the price rise. Even Kanji Bhai has joined the labourers parliament today. Increasing the price of milk will definitely starve him to death at lunchtime » (p. 90).

Ce qui laisse perplexe les ouvriers, c'est le conflit d'intérêt qui s'y mêle : ceux qui décident de l'augmentation des prix, sont ceux-là mêmes qui ont le monopole du commerce. La gestion de l'État devient une affaire privée, une affaire familiale. Machore informe l'assemblée : « they own all the business in town, that is why they are raising the price of everything. What is there to do about it, friends. Starve to death. That is what we will do. Each and every one of us » (p. 55). Pour étayer ses propos, Machore demande :

Did you know the Minister for Food owns all the food kiosks in Eastleigh? Well, he does. His wife owns half the Tree Bottoms Hotels empire. The brother actually manages the Tree Bottoms across the road. [...]

'I hear they are applying for a *Sukuma Wiki* retail monopoly,' another labourer chirps in. 'Oh God,' someone moans (*Going Down*, p. 91).

Le roman est ponctué de réflexions des ouvriers sur la vie de la cité. Ces réflexions dénotent la prise de conscience de ceux-ci sur la nécessité de se prendre en main s'ils veulent changer leur situation. Malheureusement, ces débats organisés sur le chantier au temps du déjeuner (pp. 40, 54, 86, 90-92 et 193) ne vont pas plus loin car chaque ouvrier est plus préoccupé par les difficultés quotidiennes et les problèmes existentiels. Ils n'ont pas le temps et la force nécessaires pour aller au-delà du simple constat qu'ils sont les oubliés de cette société. De plus, ils ne comprennent pas tout et ne croient pas Machore. Souvent, ils écoutent celui-ci parce que c'est la pause et qu'il n'y a rien de mieux à faire. « The truth of the labourers conference is that no-one believes in it. Nobody takes Machore seriously. They only listen to him because it is the lunch break and there is nothing better to do » (p. 54).

Meja Mwangi, à travers les débats des ouvriers, soulève les problèmes qui minent la société en général et les gens ordinaires en particulier. Cependant, la réflexion n'est pas poussée très loin pour susciter la création d'une organisation ouvrière revendicatrice. Chacun préfère préserver sa part de misère : « He [Ben] never joins the anti-government rumour-

mongers. [...] Besides, he is not exactly one of them. He had his chance in the system they hate but screwed it » (p. 40). Et quand Kanji Bhai demande à Machore s'il appelle à une grève, la réponse est sans équivoque : « The fact is that Machore will never call a strike. The last three foremen lost their jobs over strikes. Machore is too wily to lose his daily *karara* fighting for a lot of barefoot labourers who will definitely never miss him when he is gone » (p. 90). L'indifférence et la philosophie de chacun pour soi dominant les relations humaines, les rapports entre les ouvriers, et laissent toute latitude aux exploiters de continuer à les exploiter. Par conséquent, on note une absence flagrante d'organisation de ces ouvriers qui s'accrochent à leur bout de misère et qui ont peur de perdre leurs emplois.

Le roman est structuré par rapport à la progression ou l'avancement de la « Maison du Développement ». Quand on découvre Ben pour la première fois au début du roman, il travaille déjà depuis huit mois sur le chantier de la « Maison du Développement ». La frustration des ouvriers – qui ne voient toujours pas le résultat de leurs efforts fournis toute une journée – est perceptible : « The tired workers mill off the site having made no impression on the twenty-five storey project. You can't build much in a day. You toil, sweat bitter salt, curse the foreman, then leave just as you came, a little fed up and frustrated » (p. 55). Si les ouvriers aimeraient voir leurs efforts récompenser par une progression rapide de la construction, en revanche ils n'ont pas intérêt à ce que la « Maison du Développement » se termine vite. Plus le chantier avance vite, plus les ouvriers du chantier craignent de grossir le rang des chômeurs : « there is no hurry in building a twenty-five storey Development House when you are only on the fourth floor. You will only throw yourself back into the masses of the hopeless jobless if you hurry » (p. 35).

Les ouvriers se trouvent dans une situation paradoxale. Ils souhaitent que leurs efforts quotidiens sur le chantier soient couronnés de succès et de satisfaction morale avec la fin de la construction et la réalisation du projet et en même temps ils craignent de se retrouver au chômage après le chantier. Au lieu de penser à cette équation quasi insoluble, il serait préférable de rêver d'un avenir radieux : « think of a beautiful woman you laid or would like to. Think of a day you will be rich and won't be have to burrow in the mess of the low-income underprivileged. Think of heaven, think of a bottle of Karara, or of a full stomach and a woman » (p. 55).

Le chantier de construction est un microcosme de la société kényane où l'inégalité, l'injustice et les antagonismes sociaux sont omniprésents. Il met en exergue la dissonance et

le paradoxe qui sous-tendent les projets de développement des villes africaines. Ces projets sont réalisés au détriment des gens ordinaires et des ouvriers qui contribuent à leur réalisation. Commentant le symbolisme de la « Maison du Développement » dans *Going Down River Road*, Eustace Palmer écrit ce qui suit :

Mwangi hits the clever device of using the framework of the construction of the luxurious 24-storey development building as a means of presenting the experiences of the ordinary workers whose life-style are in such stark contrast to all that the building represents, but who must look forward to its completion with apprehension since it will mean unemployment. The building fittingly suggests that while 'development' goes on in one form, squalor and poverty still coexist with it. It symbolizes the indifference of the authorities to the sufferings of the masses, which the corruption of politicians and the police, the inequalities of the system and the high cost of living help to accentuate (1979, p. 317).

Sur les vingt-deux chapitres que compte le roman, douze sont consacrés en partie au travail sur le site. Les dix autres dépeignent les bordels, les centres Karara, la maison de Ben et sa relation avec Wini et Baby. Aussi, l'amitié entre Ben et Ocholla occupe une grande place dans le roman. À travers la vie quotidienne de Ben et d'Ocholla, l'auteur amène le lecteur à découvrir les conditions de vie déplorables des gens ordinaires, des ouvriers, qui chaque matin sortent de leurs taudis situés à la périphérie de Nairobi pour aller travailler au centre-ville. Le soir venu, accompagnés des prostituées, ils espèrent noyer leurs soucis et leur misère dans les bouteilles de Karara et de Chang'aa.<sup>66</sup> La narration épouse le point de vue de Ben qui semble être la conscience du roman : les actions sont filtrées par le regard de Ben. C'est à travers ses yeux que le lecteur découvre les autres personnages du roman. Et grâce au narrateur hétérodiégétique ou omniscient, le lecteur perçoit en profondeur l'état psychique, psychologique et social (l'angoisse, le mal-être, le doute, la peur, la pauvreté et l'envie) de ces personnages.

« L'effet de réel » (Barthes, 1982, p. 81), ou « l'impression de réel » est entretenue par une description minutieuse et détaillée de l'environnement des personnages et par

---

<sup>66</sup> Nous reviendrons en détail sur ces désirs frelatés dans la partie intitulée « Milieu urbain et déstructuration sociale ». Karara et Chang'aa sont des boissons locales fabriquées souvent d'une manière clandestine.

plusieurs dialogues vifs dont le roman est truffé. Par exemple, les échanges vifs, grossiers, vulgaires et violents entre les deux frères d'armes qui sont Ben et Onesmus restent dans la mémoire du lecteur (pp. 32-33 et pp. 88-89) :

'Hi Lieutenant!'

Ben shakes his head sympathetically and tells him:

'You did not wash your face this morning, One-Arse.'

Onesmus laughs.

'Didn't clean your arse, either. I can smell it from here.'

Ben regards him for a moment, the weight on his shoulder forgotten. His lips part in a wan, automatic smile.

'Son of a pregnant baboon,' he says (*Going Down*, pp. 88-89).

Également, il y a plusieurs échanges entre Ben et Ocholla, Ben et Yussuf ou Ben et Wini. Cette atmosphère réaliste est accentuée par l'utilisation récurrente du jargon et des expressions locales. Par exemple, le roman regorge des mots vulgaires et des injures ( « enculé », « merde », « salope ») et des expressions faisant allusion au « cul » : « One-Arse-Mess » (p. 33), « a pain in the arse » (pp.70), « go lick his arse » (p.78), « Big arse » (p. 118), « to swear on his mother's arse » (p. 148) qui reflètent le statut social et le mal-être des personnages. On assiste aussi à une « oralité écrite » de la part de l'auteur. Les paroles des personnages d'origine indienne comme Kanji Bhai, par exemple, sont transcrites phonétiquement pour être très proches des personnages :

'Yussup is *vere*?' they look up into the sunken face of Kanji Bhai, the self-declared first-class mason in East Africa.

'How much curry you bring for lunch, Bhai? Ochola demands.

'Yussup I vont, not talk chicken curry.'

'He has just left,' Ben tells him,

'Vere he go?'

'I don't know.'

'What is the matter?' Ben asks.

'*Pourty years I vork like mason,*' he says seriously. '*Pourty years I vork.* Mombasa, Kampala, Kisumu, whole East *Aprica*. *Pirst-class mason, pirst-class carpenter. Pourty years.* Then, I come meet Yussup!'*(Going Down*, p. 29, c'est moi qui souligne).

Dans cet extrait apparaissent trois niveaux de langue : celui de Kanji Bhai qui oscille entre l'argot et l'impact de l'influence de sa langue maternelle, probablement le hindi, sur l'anglais. Il n'arrive pas à prononcer les sons [f] et [w]. Ocholla utilise un langage familier tandis que Ben parle un anglais soutenu. Ce processus dialogique permet au narrateur de faire progresser l'action sans monopoliser la parole.

Le présent de la narration est souvent utilisé et cela donne une certaine immédiateté, une actualité et une vivacité aux actions. L'analepse est également utilisée pour permettre au narrateur de donner des informations nécessaires à la compréhension de l'histoire, de situer les scènes et les épisodes dans leur contexte. Ainsi, l'utilisation du présent de la narration et l'analepse permet de varier la présentation en alternant action présente et retour en arrière. C'est au quatrième chapitre du roman que Ben revient sur l'incident qui lui a coûté sa place dans l'armée et les raisons qui font qu'il s'est retrouvé sur le chantier. Sa relation avec Wini nous est présentée aux chapitres un et six mais d'une manière non chronologique. Si le chapitre six relate sa première visite chez Wini et la découverte de Baby, le premier chapitre voit Ben s'installer chez Wini et les circonstances dans lesquelles il l'a rencontrée au New Garden Hotel :

Ben had met her on the day he was kicked out of the Panafrican Insurance Company. It must have been someone from the bloody Sixth Army who betrayed him, maybe the C.O. bastard. [...]

Ben collected his month's pay and went straight to the nearest bar. He got drunk and thought. It would be impossible to get a job in the civil service. [...] He was without a job and drinking his last pay. He was determined to do it in style, and probably with a woman (*Going Down*, pp. 12, 13).

Sa rencontre avec Wini lui donne un espoir, un début d'une nouvelle vie. Wini devient tout pour lui et il envisage de l'épouser : « There had never been another like Wini in Ben's entangled life. She paid the rent, bought food and did not mind too much if he drank all his pay. [...] Wini was all he had, everything he wanted » (*Going Down*, p. 12). Ce projet donne à Ben l'occasion de rêver, de se projeter dans l'avenir et de redémarrer dans la vie d'autant plus qu'elle attend un enfant. Cependant, Ben a une appréhension en ce qui concerne le vrai géniteur. Le projet tombe à l'eau quand Wini, enceinte, s'enfuit avec M. Caldwell

Johnny, son patron, en laissant Baby derrière elle. Une fois de plus, Ben est plongé dans la désillusion et la souffrance. La lettre et le chèque que Wini lui laisse au bureau de sa compagnie semblent être un dernier coup de boutoir, un poignard dans le dos :

His mind sits numb in his skull, unmade and unmakeable like a block of false ice. He feels lost. Alone, helpless and afraid. Just as he once was, a long time ago when he lost his job. Before Wini took him with him. Wini! And now just as then, his heart cries for something to do, someone to turn to. Now, unlike then, there is no Wini to turn to, only the empty words pursuing him. And just as before he crawls out of the cold stink of the back streets across the dusty bewildering human jungle that is River Road, down a familiar narrow lane into the stuffy warmth of Karara Centre (*Going Down*, p. 114).

La situation de Ben n'évolue pas et aucune amélioration n'est en vue. Elle ressemble à celle des deux protagonistes (Maina et Meja) dans *Kill Me Quick*, qui doivent sans cesse « pousser la roue de pierre ». L'impuissance de Ben à agir sur le cours de sa vie transparaît dans cet extrait sous forme de lamentations. Ben, tant bien que mal, tient bon et arrive finalement à s'occuper de Baby. Le nom Baby donné à l'enfant lui ôte son identité d'autant plus que ce nom est un nom commun donné aux nouveaux-nés. Il n'a pas de nom propre. Même devenu adulte, ce nom lui collera à la peau. C'est une façon de lui dénier tout statut social.

Les conditions de vie de Baby sont peu enviables. Quand le lecteur fait la connaissance de Baby en même temps que Ben, la première fois, celui-ci a quatre ans. Il a la fièvre et tousse beaucoup. Ce petit bout de chou est confronté, très tôt, à la rudesse de la vie. Il ne mène pas la vie que les enfants de son âge devraient mener. Il dort dans un berceau pratiquement imbibé d'urine et couvert de deux vieilles couvertures. Il est souvent abandonné ou fermé tout seul dans la chambre quand Wini n'est pas à la maison. « 'Sometimes I leave him with neighbours, sometimes I lock him in 'til I get back » (p. 74). Cela arrive souvent car sa mère doit gagner sa vie. Ainsi, le défilé des clients appelés « oncles » n'arrange rien. Baby a l'habitude de voir les étrangers sortir nus du lit de sa mère. Ce constat amène Ben à se demander : « Did the boy really know what the men were, that they represented his mother's keep, his daily bread ? » (p. 75). Abandonné à l'amant de sa mère, Baby doit vite apprendre à se débrouiller tout seul car Ben ne jouera pas l'éternelle maman. Ben songe à l'abandonner à

son tour mais épris pour cette âme innocente, il a dû se résoudre à s'occuper de lui. La situation ne s'arrange pas pour Ben et Baby quand le propriétaire, voulant augmenter le loyer, les met dehors et loue la chambre à une autre personne. Pourtant, Ben paie la nouvelle hausse de loyer (« the new cut-throat rent ») (p. 137). Accompagné de Ben, Baby trouve refuge dans la hutte d'Ocholla.

Ocholla, l'autre protagoniste du roman, est un personnage sympathique drôle, atypique et attachant avec son inséparable « casquette de pompier » toujours plantée sur sa tête. Considéré comme un réfugié économique, il a quitté son village, abandonnant femmes et enfants pour venir faire fortune à Nairobi comme tant de travailleurs non qualifiés qui ont mordu à l'appât des grandes villes. Contrairement à Ben, il est illettré et ne comprend pas la complexité de la situation socio-politique de son pays. Il fait son apparition dès le début du roman (chapitre 1, p. 9) derrière Ben et devant le bureau des registres où le planning est affiché. Ils se plaignent que le planning, le tableau de service, n'a pas été modifié.

En effet, les ouvriers travaillent par groupe et par roulement. Ben et Ocholla ayant travaillé la semaine d'avant au sol doivent normalement travailler la semaine qui suit dans les étages. Cependant, ils se retrouvent encore au sol. L'employé qui tient les registres reconnaît l'erreur : « some bastards forgot to change the goddamned roster. The new one is still at the headquarters in town and it is not my bloody fault... » (p. 10). Ocholla et Ben détestent travailler au sol puisque cela signifie avaler la moitié de la poussière du chantier en manipulant la bétonnière archaïque : « manning the antique concrete mixer and eating half dust on the site. One's eyes and nose got plugged with the dust while the noisy looping machine slowly drove him uncomfortably close to insanity » (p. 9). À la fin de la journée, Ben et Ocholla n'ont pas manqué de rappeler à l'employé du bureau des registres en des termes très durs qu'ils n'acceptent pas ce tableau de service : « 'Get your damned roster right tomorrow' [...] 'otherwise we plug your black arse with concrete' » (p. 55). Il convient de souligner le travail de documentation effectué par Meja Mwangi : on remarque une certaine connaissance du milieu qu'il décrit (détails fournis sur le déroulement du travail sur le chantier). Dans un entretien accordé à Bernth Lindfors à Nairobi en 1978, Meja Mwangi reconnaît volontiers que les détails de ces descriptions sont dûs à ses expériences personnelles :

Nobody to my knowledge has tried to explore in depth the lot of ordinary laborer in our society. I have known and lived among such people. The story is based on personal observations. [...] The same is true about the quarry episode in *Kill Me Quick*. That's based to some extent on personal experiences too. I lived for about a year at a quarry » (Lindfors, 1979, p. 71).

Ocholla est souvent présenté à travers le point de vue de Ben. Par exemple, aux pages dix et vingt-neuf ce sont les commentaires de Ben qui éclairent le lecteur sur les conditions de vie et le caractère d'Ocholla : « There were few practical human guys left in the rotting world, Ben thought. Ocholla was one of them. He took as much as he could out of the circumstances and never gave a shit more than he was expected to » (p. 10). Compte tenu de la hausse exagérée des prix des denrées alimentaires, Ben pense qu'Ocholla doit réduire sa consommation de Karara sinon il mourrait probablement de faim (« he would probably starve ») (p. 29). Il est toujours habillé en loques. Il porte des « chaussures démolies » et les jambes de son pantalon tombant en lambeaux laissent percevoir ses maigres jambes qui ressemblent à une paire de vieux parcmètres (« a couple of old parking meters ») (p. 10).

À l'instar de tous les ouvriers (« hands »), Ocholla n'a pas d'argent : « [he] had no money to buy any one lunch. He rarely had any for himself » (p. 11). Cette indigence financière le rend coléreux et nerveux d'autant plus que ses deux femmes ne cessent de lui réclamer de l'argent. Il est souvent sous pression et une lettre venant du village lui annonçant la naissance d'un centième enfant l'anéantit. Ben, voyant la lassitude générale d'Ocholla, se demande : « ...What sort of wives are they to run a man into the ground like that, Ben wonders » (p. 92). Les problèmes d'Ocholla vont à crescendo quand ses deux femmes, accompagnées de leurs enfants, arrivent un soir à Nairobi et envahissent sa petite hutte. Ben et Ocholla deviennent nerveux et semblent ne pas supporter cette violation de leur coin de paradis. Elles sont venues avec tous les enfants car il n'y a plus rien à faire au village. La sécheresse a décimé les troupeaux et il ne reste plus de nourriture dans les champs. La pauvreté qui les tenaille les a lancées, eux aussi, sur le chemin de l'exode. Cette intrusion met à mal l'amitié entre Ocholla et Ben. Leur espace vital est menacé par la famille d'Ocholla puisque la hutte est trop exiguë pour abriter tout ce monde.

Les problèmes personnels d'Ocholla ajoutés aux problèmes qui accablent les ouvriers sur le chantier font que celui-ci ne sait plus où donner de la tête. Le chantier lui-même est en ébullition constante. Affamés et enragés, les ouvriers ne veulent plus travailler.



Le propriétaire de l'hôtel Hilotoni a refusé de leur servir le déjeuner à moins qu'ils ne payent comptant. Évidemment, personne n'a de l'argent au milieu du mois et le montant de leur ardoise des mois passés reste à régler. Sans crédit, ils sont dans l'incapacité de déjeuner. La détermination de Hilotoni de les laisser mourir de faim tout en leur faisant la morale sur l'inflation confirme ce que pensent les ouvriers : « big or small, businessmen are mean, cheating bastards » (p. 86). De même, Ocholla affirme que les entrepreneurs sont les pires escrocs (« contractors are the worst cheats of them all ») (p. 83). Ainsi, dans la cacophonie qui règne sur le chantier, Yussuf éprouve des difficultés pour les faire travailler. En colère, hystérique et exténué, il semble être découragé devant le spectacle désolant qu'offre le chantier. Il semble faire l'expérience lui-même de l'adage : « ventre affamé n'a point d'oreilles ».

Malgré ce chaos ambiant du chantier, la « Maison du développement » continue de progresser lentement mais sûrement. Au chapitre quatorze, les ouvriers en sont au dix-huitième étage et au chapitre dix-sept, ils sont arrivés au vingtième étage ; il ne reste plus que cinq étages pour terminer la construction. Les ouvriers deviennent de plus en plus angoissés car le chômage pointe à l'horizon et avec lui une certaine forme de désocialisation :

There is no hurry to go back to work. Never! Development House will grow at its own pace, a steady, slow pace that makes sure of every foot, every support. And from up on the twentieth floor Ocholla's crane peers down at them. Twentieth floor!

'Five more to go, Ben,' Ocholla utters.

Ben is not surprised they were thinking the same thing. This happens when you work with a guy, smoke with him, toil with him and hunger with him. You get to falling sick together.

'Just a few more months,' Ben says. [...] 'And then what?'

Ocholla sits up. 'Then what, Ben! We shall be out of a job, that's all. Out of a job and penniless' (*Going Down*, p. 169).

La misère, le malaise et la violence des ouvriers sont nourries par leur dépendance à un travail qui ne leur permet pas de devenir meilleurs, par l'angoisse perpétuelle et incessante de se retrouver au chômage avec la fin des travaux et par leur impuissance à changer le cours des choses. Ainsi, la frustration, le malaise et la violence psychologique auxquels ces ouvriers sont soumis sont aliénants. Ils semblent vivre dans une prison à ciel ouvert où aucune issue de

secours ne se trouve à leur portée : ils tournent en rond dans un monde qui visiblement leur tourne le dos.

Si le milieu du mois est synonyme d'un état d'hibernation des ouvriers, la fin du mois, le jour de la paie, est, par contre, le « plus beau jour du mois » (p. 164). Sur le chantier de Yussuf, la paie se fait à l'heure du déjeuner dans la mesure où il ne veut pas perdre les heures de travail : « Yussuf is not going to waste busy work hours just to get a lot of bastards paid. They take it at lunch time or leave it » (p. 164). Avec l'argent durement gagné commence le vrai casse-tête. Si certains sont contents, d'autres, en revanche, sont plus tristes qu'ils ne l'étaient avant la paie. Ces deniers n'arrivent pas à élaborer un budget raisonnable qui leur laisse un peu de quoi s'amuser :

The more serious ones sit alone in the shade, thoughtfully scratching figures on the ground with twigs, trying to draw some kind of budget. A sensible budget; one that leaves a few drinks and some fun. Some of them discouraged there will not be enough money left even for one round at Eden lie or sit still, more miserable than they were this morning. They too dream, dream of the day they will earn enough to sustain the man and the family (*Going Down*, p. 165).

Même ceux qui vont profiter de leur paie pour s'amuser quelles que soient les circonstances ont du mal à faire un choix :

Now begins the real trouble. Where will it be, the bars, movies, night clubs or the brothels? It is easier when one has five shillings; there is only one place to go, the Capricorn or Karara Centre. But with fifty times that much money one is even expected to send some of it back home to one's wife or wives. It gets to blackmail. Send it before they decide to come fetch it themselves and find you with your Eden wives (*Going Down*, p. 164).

Avec ou sans argent, les ouvriers sont confrontés à un problème de survie. L'argent qu'ils gagnent ne suffit pas à les nourrir jusqu'à la fin du mois. Ocholla aurait préféré que les ouvriers soient payés en nature, « 'food and drink [and] a place to lay down one's arse » (p. 170). Cependant, aucun ouvrier ne risquerait son travail pour demander une augmentation : « No hands want to lose their jobs over a few miserable shillings » (p. 167). Ils ne sont que des « bras » exploités par les entrepreneurs pour arriver à leurs buts. Les loisirs

tels que le cinéma, le théâtre, et le restaurant sont si chers qu'ils ne songent même pas y aller. Nonobstant, ces démunis gardent toujours l'espoir qu'un jour ils gagneront assez d'argent pour poursuivre leurs rêves : subvenir aux besoins de leurs familles et embrasser un tant soit peu le « gleam ». En attendant de voir leurs rêves se concrétiser, les ouvriers de la « Maison du Développement » doivent se contenter de leur maigre pitance et continuer à broyer du noir. Ce constat amer amène le narrateur de *The Beautiful Ones*, à faire la réflexion suivante : « when will even that [the gleam] be reached ? It will be reached when you are so old you cannot taste any of it, and when you finally get to it it will not be a reward. It will be nothing but an obscene joke » (*The Beautiful Ones*, p. 96).

À la fin du roman, l'entreprise PATEL & CHAKUR ENTREPRENEURS a réussi à décrocher un nouveau permis de construire et l'adjudication d'un nouveau chantier. Ce nouveau bâtiment qui sera construit à l'emplacement des anciens kiosks est un hôtel touristique de huit cent lits dénommé « Sunshine Hotel ». Les bulldozers sont déjà à l'œuvre pour creuser les nouvelles fondations. Les kiosks sont rasés sans autres formes de procès et sans avertissements. Les ouvriers n'ont pas déjeuné et doivent terminer la journée le ventre creu.

They [the hands] are all hungrier than hell. No one has had lunch today. Treebottoms and Special and all the workers' hotels are no more. They were demolished yesterday afternoon to make room for something more useful to the economy of the nation, a new tourist hotel, a skyscraper. Just like that, without warning, the workers' hotels were gone. The workers are hungry and angry. [...] The hands are hungry (*Going Down*, p. 192).

Cet hôtel va être construit au détriment de ces kiosks qui servaient de restauration aux ouvriers. Encore une fois, le développement de façade se fait au profit de ceux qui ont les moyens de se payer un hôtel. Les ouvriers qui vont s'atteler à construire cet hôtel ne verront jamais les retombées de ces activités touristiques. Ainsi, pour Neil McEwan, « development in Kenya has reduced Mwangi's people to an alien kind of poverty » (1983, p.124). Néanmoins, le fait de garder leurs emplois avec le nouveau chantier qui démarre bientôt, les ouvriers peuvent se frotter les mains et avoir l'illusion que peut-être demain sera meilleur.

L'exploitation des ouvriers, le manque de respects des entrepreneurs à leur égard, le quasi dénuement et la précarité alarmante des gens qui contribuent au « Développement » ne font que renforcer l'inégalité, l'injustice et l'exclusion sociales qui caractérisent cette société kényane. Aussi, ces ouvriers ne croient-ils plus à rien. Ils ne croient pas aux politiciens et aux élections législatives qui se profilent à l'horizon. Ils deviennent cyniques, sceptiques et indifférents :

The labourers are a tired hungry people. They don't believe in anybody or anything any more. They do not even believe in the building any more. To the hands it makes little difference; just another name in the newspaper, another face in the headlines, a voice on the radio, more promises (*Going Down*, p. 197).

À la fin du roman, dans un Centre Karara, Ben remarque sur les posters des candidats aux élections que ces anonymes, ces politiciens véreux, ces riches sans scrupules et « sans visages » (« faceless ones ») qui exploitent les plus démunis portent des masques pour cacher leur vrai visage et camoufler leur vraie personnalité : « to succeed one needs a mask like the ones on the wall. Now, Ben realises that they, the faceless ones, have a face, a mean-eyed bloated face, an alias » (p. 207). Ce sont ces mêmes profiteurs qui, dans *The Cockroach Dance*, exploitent et violentent les anonymes de « Dacca House ».

### 2.1.2 Les Anonymes de « Dacca House »

*The Cockroach Dance* est le prolongement ou un « remake », si on peut dire, de *Going Down River Road*. Cependant, dans son troisième roman, l'auteur prend de distance avec la narration réaliste observée dans les deux premiers (*Kill Me Quick* et *Going Down River Road*). Le titre du roman, *The Cockroach Dance*<sup>67</sup>, fait un clin d'œil au « symbole

---

<sup>67</sup> Plusieurs auteurs ont recours à ce procédé de « thériomorphisme » pour dénoncer les maux qui gangrènnent leur société. Voir par exemple, *Temps de chien* (2001) de Patrice Nganang ; *Beast of No Nation* (2005) d'Izodinma Iweala, *Les crapauds-Brousse* (1979) de Tierno Monémbo, *Les cancrelats* (1980) et *Les phalènes* (1984) de Tchicaya U Tam'Si.

thériomorphe » et indique que le récit s'organise autour de l'image de cet insecte fourmillant, grouillant et dégoutant. Le roman s'ouvre sur Dusman Gonzaga qui vient d'emménager dans « Dacca House » après avoir été licencié d'une manière abusive de son travail à l'Hôtel Sunshine construit, sans doute, par Ben, Ocholla et les ouvriers de la « Maison du Développement ».

Situé dans un quartier insalubre, infâme, malfamé et tristement célèbre de Grogan Road où s'entassent et s'agglutinent tous les rebuts de la ville, Dacca House est considérée comme un repaire des criminels (« a den for criminals ») (p. 366) et un monceau de déchets humains (« 'a heap of human dung' ») (p. 250). Effectivement, Dacca House est habitée par des gens à la fois intrigants, bizarres et pauvres qui luttent désespérément tous les jours pour leur survie dans un environnement infesté de toutes sortes de vices et de misère.

En effet, Dacca House est à l'image de Grogan Road : « One never mentioned Grogan Road. Everybody knew it was a rotten neighbourhood, the sewage smelled all night and all day, and everybody was either a mugger or a victim on Grogan Road » (p. 183). Aussi, les rues de Grogan Road sont littéralement prises d'assaut et envahies par les oisifs, les badauds, les voleurs et les mécaniciens peu honnêtes qui exercent leurs activités dans des ateliers à ciel ouvert. Les bidons vides d'huile de moteur, de carcasses de voitures et autres appareils dépiécés jonchent la rue. Un chaos indescriptible règne perpétuellement dans cette rue et sans rien arranger à la situation, un kiosk à musique émet un bruit assourdissant qui agresse les passants : « [Grogan] Road was cluttered with machines... [that] had been stripped of their lamps, doors and seats, wing mirror, wheels and anything easily detachable. All along the greasy, dusty road the numerous spare parts stores were doing brisk business and not even half of them sold honestly acquired parts » (pp. 17-18). En outre, la rivière derrière Grogan Road devient une décharge à ciel ouvert : « the river behind Grogan Road had become a permanent stream of human refuse full of diseased mosquitoes, discarded car bodies and aborted human embryos » (p. 311).

Dès les premières pages, le lecteur, à travers Dusman Gonzaga, la conscience et le personnage principal du roman, découvre les efforts et les affres quotidiens des habitants de Dacca House qui vivent dans un environnement étouffant. Nommés d'après leurs conditions ou leurs occupations, on rencontre dans cette maison des locataires comme The Bathroom Man, sa femme et son enfant handicapé, Sukuma Wiki, sa femme Vuta Wiki et ses enfants, Chupa na Debe, Mganga et Magendo. En plus de ces locataires aux noms évocateurs de

misère et de néant, il y a Toto, employé à la banque et colocataire de Dusman, et les sans-visages « faceless ones » (p. 128) :

The silent faceless ones was a reference term Dusman's roommate, Toto, had coined to encompass the seventy-five per cent of the inhabitants of Dacca House of whom very little or nothing at all was known. These were the ordinary folks who lived ordinary lives, had no distinguishing marks by way of character, appearance or profession and would probably die without any. *Few of them had names, faces or voices one would remember even vaguely twenty-four hours later.* Dusman did not see them in Dacca House for weeks on end, although he was all the time aware of *life around him in the form of a soft cough or a loud breaking of wind out in the yard. He detested them for this, their being present and absent at the same time, real but unreal, alive but dead* (*The Cockroach*, p. 128, c'est moi qui souligne).

L'insalubrité et l'environnement étouffant qui caractérisent Dacca House se manifestent par des poubelles qui débordent et qui deviennent vite le berceau des rats et des souris. Les odeurs des toilettes bloquées se répandent, envahissent et asphyxient les locataires, les chambres sont infectées de cafards et les toits fatigués ne peuvent plus empêcher l'eau de pluie de s'infiltrer. C'est dans ce décor, cet environnement nauséabond et insoutenable qu'évoluent les personnages de ce roman.

Quand Dusman emménage dans Dacca House après avoir perdu son travail, il croit que cela ne durera que quelques temps. Pour lui, Dacca House n'est qu'une étape, une escale temporaire dans sa vie. Cependant, un beau matin il voit ses rêves s'envoler quand sa vieille voiture « Triumph », symbole de son passé glorieux et respectable et probablement un espoir pour l'avenir, a été saccagée et dépouillée : les voleurs ont emporté les roues, les phares et les fenêtres. « Triumph » – (le nom et aussi la marque de sa voiture) – qui peut se traduire par « victoire éclatante, succès décisif ou joie extrême » et sa personnification « she » accentuent l'attachement de Dusman à cette voiture. À la vue de cette carcasse qui ne pourra plus jamais bouger, Dusman reconnaît que son sort est désormais scellé et que sa descente aux enfers ne fait que commencer. Le vol de sa « Triomphe » symbolise sa chute. Dusman tient à cette voiture dans la mesure où :

He believed in *her*. *She* was his whole past, the only past he remembered without regret. *She* reflected the respectable side of his life's achievement. What Dacca House took out of his

personality, *the car* gave back. Even as *she* lay immobile on the street below, *she* gave him pride as the only member of Dacca House who owned a car. But most of all *she* was his ticket out of Dacca House. As long as *she* was there he knew he would one day leave. He had come to Dacca House in the old *Triumph*, and that was the way he would leave. To give *her* up would be like selling not his past, but the promise of a better future as well (*The Cockroach*, p. 8, c'est moi qui souligne).

Mais la promesse d'un avenir meilleur pour Dusman s'étirole petit à petit quand les promesses de son patron, le Superintendant Kimende, à l'hôtel de ville où il est employé tour à tour comme releveur de compteur d'eau et comme agent de stationnement ne sont jamais tenues. Le narrateur, à travers l'utilisation d'analepses revient sur le travail de Dusman en tant que releveur de compteur d'eau. Ses journées passées dans les quartiers aisés des banlieues à relever la consommation d'eau des plus fortunés ne sont pas de tout repos. Terrorisé par les chiens méchants (« *Umbwa Kali* ») (p. 39), Dusman a demandé une mutation qu'il a obtenue. Cependant, Dusman se retrouve vite submergé et trouve inintéressant et fastidieux son nouveau travail en tant qu'agent de stationnement. Fatigué et plongé dans un « burn out » et une dégénérescence psychologique probablement à cause de la routine de son métier qu'il déteste (mais qu'il est obligé de faire faute de mieux), Dusman tente d'obtenir une nouvelle mutation auprès de son patron. Il veut revenir à son premier poste, le poste de releveur de compteur d'eau qu'il a pourtant détesté. Après son entrevue avec Kimende, Dusman ressort avec un arrêt de maladie d'une semaine et une recommandation de consulter Dr Bates, le psychiatre de son travail.

C'est justement à travers les deux consultations de Dusman chez le Dr Bates (Chapitres 7 et 10) que le lecteur est amené à mesurer l'ampleur et la profondeur du malaise, de la dissonance et de la violence qui rongent Dusman et que le Dr Bates nomme sans aucune conviction « fed up to here » (p. 137), « schizophrenia » (p. 139), ou « psycho-phatic » (p. 141). Les préoccupations, les inquiétudes et les questionnements de Dusman sont de deux ordres. D'une part, son cas personnel en ce qui concerne son travail et ses conditions de vie à Dacca House, et d'autre part, la misère et l'exploitation auxquels les habitants de Dacca House et de Grogan Road sont confrontés.

Le cas personnel de Dusman est préoccupant. On note la lassitude, le mal-être et le poids de son travail qu'il n'aime pas et la désagrégation de son état psychologique et mental. Dusman est sous employé eu égard à ses qualifications. Son cas fait échos aux cas des autres

protagonistes principaux de Meja Mwangi tels que Ben dans *Going Down River Road* et de Meja et Maina dans *Kill Me Quick*. Ce constat amène Angus Calder (1984) à décrire le personnage, le héros mwangien, « Mwangian Man », comme intelligent, qui a fait des études mais qui faute de trouver un emploi lui permettant d'utiliser ses compétences ou se trouvant quelques fois au chômage le plonge dans la désillusion, le cynisme et le désespoir. Au-delà de la désillusion et de la désespérance du personnage, c'est sa santé et son intégrité physique et mentale qui sont en jeu. C'est le cas de Dusman qui, en obtenant un rendez-vous avec Dr Bates, le psychiatre, espère que celui-ci pourrait l'aider :

If anyone could help Dusman Gonzaga out of his present rut, the recommended Dr H.C.R. Bates would be the one to do it. Only a doctor could understand the dangers of working in an unsuitable occupation. It rotted the brain and dulled the senses like continuous deep intoxication. Only a man with a good educational background could understand that Dusman was never cut out to be a meter reader. He was made for the more interesting chores in nation-building, administrative and intellectual work. He could quote his deteriorating squint as an example. If more proof was needed, he would drag in the whole Dacca House (*The Cockroach*, p. 123).

Les cauchemars doublés d'une angoisse déconcertante, contagieuse et permanente qui se caractérisent par les hallucinations répétées de Dusman, et l'érosion de sa santé mentale témoignent de la frustration et de la pression sociale et économique imposée par le monde moderne. Il n'arrive plus à supporter la vue d'un parcmètre d'autant plus qu'il est constamment agressé et hanté par cet outil de travail (pp. 23, 231, 233, 235, 236) qu'il trouve partout (devant les toilettes, les salles de bains, dans la cour) :

The parking meters had multiplied incredibly in the past twenty-four hours and they rankled him by continuously getting in his way no matter how he tried to evade them. He resented them because they reminded him of gravestones in an infinity vast cemetery. [...] Dusman peeked out of the window and, sure enough, the parking meter was back against the lavatory wall. He moaned and covered his eyes with his hands. Oh God, it's true I am going nuts, he thought. I am crazy, I've got to get help (*The Cockroach*, pp. 231, 235).



Le parcmètre est associé à la mort dans la mesure où celui-ci lui rappelle des tombeaux qui s'étendent à perte de vue dans un cimetière. Ne sachant pas d'où provient son problème psychologique, il se demande s'il n'a pas attrapé la rage, s'il n'est pas infecté par d'autres maladies ou s'il n'est pas ensorcelé : « maybe he had contracted rabies from the frothing suburban mad dogs. How long did the rabies virus take to incubate? [...] Maybe the spitting woman had infected him with the rabies or worse, still, some incurable brain-rotting disease. [Maybe he was] bewitched » (pp. 167-168). La maladie (la dégénérescence mentale) de Dusman est l'expression métaphorique de son malaise et de son mal-être. Soulignons que la violence dont Dusman fait l'objet le conduit à des comportements de paranoïa et de schizophrénie.

Malgré ses interrogations, Dusman reconnaît lui-même que son mal-être et son angoisse proviennent en partie de son travail qu'il n'aime pas : « 'I'm not at all suitable for reading meters any more. They have driven me right to the brink. [...] My work is driving me up the wall. Driving me crazy » (p. 193). En dépit de ce malaise et au risque de perdre la raison, il n'obtient pas le transfert :

They would never transfer him now because, as they told him, he was their best man for the muckiest job. You are the best night-soil man we have, they had implied. His cast was thus made and he had only two alternatives. To resign, or be a good dumb ass and play his part (*The Cockroach*, p. 278).

Le constat sans équivoque de Dusman – « the best night-soil man » – traduit la violence du dilemme devant lequel il se trouve. L'absence de choix par Dusman accentue son malaise et sa frustration : il doit se taire et subir la violence de son travail ou démissionner. Le travail de Dusman ou "Dustman" (le nom de Dusman évoque Dustman), loin de lui assurer sa dignité, loin d'être « le sel de la vie », (« the salt of life ») (p. 54), comme le prétend Kimende, le déshumanise, le rend vulnérable et agressif. Ironie du sort, Kimende lui-même est constamment hanté par l'angoisse d'un complot qui aurait pour but de donner son travail à des expatriés. Traité aussi par Dr. Bates pour cette phobie, « expatphobia », cette angoisse paralysante, il est finalement envoyé à la fin du roman dans un asile psychiatrique. Il convient de souligner ici la récurrence de ces personnages (Dusman, Kimende) obsédés qui suggère une approche stratégique chez Meja Mwangi : on note une vision obsessionnelle de la réalité.

Ainsi, il n'est pas étonnant que Dusman imagine qu'il ne sera jamais un homme heureux puisque : « he was destined to die a sad man » (p. 64). Âgé prématurément, il ressemble à un vieux fossoyeur retraité (« a retired grave-digger ») (p. 175) qui n'a plus rien à attendre de la vie : « 'I give up, [...] Everything. I have had it up to here » (pp. 173-174). Sa déchéance, son impuissance et son pessimisme devant sa situation sont souvent martelés dans le roman comme le montre le passage suivant :

He [Dusman] was a troubled man. [...] The job bothered him, yes, and the mysterious parking meter. But then there was his life, a monster sworn to destroy him. There was Grogan Road. There were the neighbours, Sukuma Wki, the Bathroom Man and others, the faceless ones. [...] Not only could he smell the fire, but he could actually feel the heat of friction generated by the conflict of bodies so closely packed together. He could feel it and it was not healthy. Not for him. *His mind cried for room to think, his heart air to breathe. But relief lay nowhere in sight. Everywhere he turned, life was crammed with endless vistas of bleak hopelessness* (*The Cockroach*, pp. 64-65, c'est moi qui souligne).

Dans cette situation de désespérance morbide et contagieuse, combien de temps Dusman pourra-t-il tenir avant de sombrer définitivement dans la démence ? Combien de temps encore pourra-t-il porter le fardeau quotidien que représente son travail ? Combien de temps durera son sursis ? Existe-t-il une sortie honorable pour lui ?

À part ses propres soucis, ce sont les conditions sordides et abominables dans lesquelles sont piégés les habitants de Dacca House qui font l'objet des inquiétudes de Dusman. Plus particulièrement, c'est le cas de « Bathroom Man » qui retient son attention. En somme, Dusman est perpétuellement et constamment bousculé par une double quête : une quête de justice sociale et une quête existentielle. Il est sans cesse assailli par des questions auxquelles il ne trouve pas de réponse.

Lors de ses consultations chez Dr Bates, la lumière se fait petit à petit sur le malaise et les problèmes psychiques et existentiels qui accablent Dusman. Il se pose mille et une questions sur l'existence des enfants de Dacca House, sur les « sans-visages », bref sur les conditions avilissantes et déshumanisantes des habitants de Dacca House, de Grogan Road et tous les désœuvrés et déshérités des bidonvilles de Nairobi. Lors de son premier entretien avec Dr Bates – qui selon Dusman ne comprendra jamais les réalités de Dacca House –, Dusman pose d'une manière claire et sans circonlocutions la situation alarmante de Bathroom

Man et demande au Dr Bates d'agir pour qu'on puisse faire sortir celui-ci de son trou. Dusman se demande pourquoi une famille ( Bathroom Man, sa femme et son enfant) habite dans une salle de bains dans l'indifférence générale, et pourquoi on laisse faire : « 'Why should a human being live in a dank bathroom and pay for it? I mean, why do they let it happen? » (p. 131). Et plus loin, il plaide la cause de celui-ci : « [...] but for heaven's sake, clean up Dacca House and get the man out of the bathroom' » (p. 198). Au-delà du cas de Bathroom Man, ce sont les conditions de vie déplorables de Dacca House, l'égoïsme, la cupidité et l'exploitation de Tumbo Kubwa, le propriétaire, et tous ceux qui profitent de la situation des faibles qui sont mises en cause.

En effet, avant l'acquisition de Dacca House par Tumbo Kubwa, l'immeuble ne contenait que quinze chambres. Après les travaux, et par un tour de force celui-ci a réussi à transformer les chambres, les toilettes, les salles de bains et les cuisines en studios pour les mettre en location. Donc, à partir des quinze chambres de l'ancienne Dacca House, Tumbo Kubwa a doublé le nombre des chambres qui s'élève à trente en réduisant d'une manière drastique les superficies habitables et les sanitaires. Pour quarante locataires, Dacca House ne dispose que d'une salle de bains, d'un WC et un point d'eau (un robinet) dans la cour. À part cette transformation, la vieille Dacca House – qui depuis longtemps n'a plus vu une couche de peinture sur ses murs et où les fuites d'eau sont omniprésentes – n'a connu aucune amélioration à la fin des travaux .

The old fifteen-room Dacca House had now thirty single rooms, including the two kitchens and bathroom, one toilet, a shower room and water faucet. Each room was just slightly larger than a giant packing crate, completely independent of the others, but they all shared the one toilet and one shower. Apart from these necessary alterations nothing else was touched. The dirty peeling paint remained dirty and peeling, the leaking roof stayed leaking, and any windows that had not been fortunate enough to have window panes stayed without window panes (*The Cockroach*, p. 84).

Outre l'obsession de Tumbo Kubwa à faire de l'argent sur la misère des pauvres, c'est son indifférence face à la détresse de ces gens qui interpellent le lecteur. Les conditions sanitaires des locataires sont repoussantes et le propriétaire rechigne à faire des travaux : les toilettes sont bloquées depuis une semaine, l'eau chaude, apparemment déconnectée par le

propriétaire pour réduire sa facture d'eau et d'électricité, ne marche pas et les poubelles ne sont pas ramassées.

Le tableau que brosse le narrateur de Dacca House est très sombre. Le bien-être des locataires est sacrifié sur l'autel du profit. Ils sont privés d'un minimum d'espace vital et un environnement sain. Tumbo Kubwa n'ignore certainement pas que l'environnement dans lequel évoluent les locataires a des répercussions sur leur santé. Ils sont parqués comme du bétail dans un environnement exigu et sont obligés de payer les loyers qui ne cessent d'augmenter au bon vouloir du propriétaire avide d'argent (« raving money-mad ») (Mwangi, 2013, p. 145) qui n'est autre que le Tumbo Kubwa. Faute de payer le nouveau loyer dans *Going Down River Road*, le propriétaire aidé d'une « bande de demi-criminels » n'hésitent pas à jeter *manu militari* à la rue les mauvais payeurs, les locataires récalcitrants. Dans *Going Down River Road*, un employé de banque a appris à ses dépens qu'il ne faut pas résister à « l'odieux propriétaire » qui ne recule devant aucune bassesse pour avoir son argent. Avant lui, c'est un marchand de légumes, sa femme et ses six enfants qui sont expulsés. L'absence ou l'inefficacité de l'autorité de régulation des loyers doublée d'une pénurie de logements donnent une carte blanche aux propriétaires d'agir comme bon leur semble : « That is a fact. Even at the elevated rent the house will be occupied in no time » (*Going Down*, p. 136). La demande étant supérieure à l'offre, la plupart des locataires s'estiment chanceux d'avoir un toit et n'osent pas réclamer à leurs propriétaires un minimum de conditions décentes.

Les images thériomorphes et nyctomorphes qui se dégagent de cet extrait suivant accentuent le malaise et la violence de la situation :

As he [Dusman] hauled himself up the precariously inclined stairs, he could make out distinctly the choking smell of the blocked toilets above the stench of the overflowing trash can. The toilet, which, like the cold shower was shared by forty tenants, had been blocked for a week. The stink was progressing to an epidemic level and spreading into the living rooms. *The garbage cans were breeding bigger, healthier, more voracious families of rats and roaches. Nothing was done about them either. That very morning, Dusman had found a giant rat drowned in the toilet bowl, an old-fashioned floor-level horseshoe, probably drowned reaching down for food. It looked swollen and ugly, floating upside down with tiny pink legs up. [...]* One of these fine days, the landlord would have to fish his rent money out of the overflowing toilet. [...] The shower-room, which had no window, was dark as the inside of a pit latrine (*The Cockroach*, pp.105-106; p. 107, c'est moi qui souligne).

Dusman n'hésite pas à comparer la situation de Dacca House à une condamnation à l'enfer (« Hell and damnation ») (p. 107) et se demande : « is there any end to this [?] » (p. 107). La chambre de Toto et de Dusman n'a rien à envier à une cage de chien pour laquelle ils payent trois cents shillings (p. 307). La salle de bains qui sert de chambre à Bathroom Man (d'où sa nouvelle personnalité et son nom) est si petite que celui-ci a dû couper les pieds de son lit pour le faire rentrer. À part le lit, il ne reste aucune place dans la chambre :

The room was full as soon as they moved their bed into it. From that day on, the only way to be in the room was by being on the bed itself. The rest of their property; clothes, crockery and the wooden crates used as seats were kept under the bed. The wife cooked on a charcoal burner by the toilet wall outside. [...] As night fell, thick and sticky like hot tar, [...] the Bathroom family said their evening prayers, climbed into the bed and pulled the door shut. The only ventilation was the original fine grille above the bathroom door (*The Cockroach*, pp. 157, 158).

Aussi la petite chambre de Chupa na Debe ressemble à un dépotoir :

The only place free of retrieved materials was near the door where Cupa na Debe sat on his sleeping mat, anvil between his crossed legs, surrounded by crushed pots and pans. His bed was also his workshop. The room was like a miniature private garbage dump, and smelt somewhere between a clinic, a garage, a beer hall and a real garbage dump (*The Cockroach*, p. 214).

Il faut noter que l'onomastique<sup>68</sup> joue un rôle très significatif dans ce roman. Les noms des personnages sont associés à leur métier ou à leur habitation (chambre). Par exemple, The Bathroom Man est appelé tout simplement ainsi pour la simple raison que lui et sa famille habitent dans la salle de bains attenants aux toilettes. Ce n'est pas un endroit digne d'être habité par un être humain. Notons le jeu de mots qui est fait avec Bathroom + Man. Cela

---

<sup>68</sup> Pour l'utilisation de l'onomastique dans la littérature, voir, par exemple, Hamon (1982), Rigolot (1977) et Baudelle (2008).

rappelle BINFUL et « been-to » dans *The Beautiful Ones*. Sukuma Wiki littéralement « pousse la semaine » est un légume considéré comme la nourriture des pauvres. Le personnage Sukuma Wiki est vendeur de légumes. Le nom de sa femme « Vuta Wiki » veut aussi dire « pousse la semaine » ou « faire durer la semaine ». Selon Eleonore Schmitt (1992), « Sukuma wiki is an expression widely used in Kenya and Tanzania for the cheapest vegetable which helps the poor to “survive the week without meat” » (p. 135). « Chupa na Debe » signifie « bouteilles et boîtes de conserves » car ce dernier gagne sa vie en vendant les objets (bouteilles vides, les boîtes vides, les chaussures abandonnées...) trouvés dans des poubelles. « Mganga » est le « docteur, le sorcier guérisseur » de Dacca House qui selon Toto lit l'avenir à travers les traits de la paume des mains. « Magendo » est surnommé le racketteur par Dusman à cause de ses activités peu recommandables. Si le patron de Dusman (Dustman) est appelé Kimende ce qui signifie « le petit cancrelat », le propriétaire de Dacca House s'appelle Tumbo Kubwa qui littéralement veut dire « gros ventre ». Pour l'explication de ces noms (qui sont en kiswahili) se référer au livre de J. Roger Kurtz (1998, p. 130). Voir aussi l'article « Sukuma Wiki: Food and Drink in the Nairobi Novels of Meja Mwangi » d'Eleonore Schmitt et Werner Graebner (1992).

Ainsi, par exemple, « The Bathroom Man » est rabaissé au même niveau qu'un objet, d'où l'insignifiance du personnage. Les noms « Chupa na Debe » et « Sukuma Wiki » sont déterminés par leur fonction. On note ici la confusion entre le personnage et sa fonction. Le nom du métier prend la place du nom réel du personnage. Par conséquent, l'individu ou le personnage n'est appréhendé qu'à travers son métier. C'est donc à juste titre qu'Eugène Ionesco, cité par Michel Pruner (2003/2005), peut observer : « Cette utilisation du métier pour désigner un individu rappelle la confusion que la société fait entre l'être et la fonction ». En plus, « ce qui est ennuyeux dans la société, c'est que la personne se confond avec la fonction, ou plutôt, la personne est tentée de s'identifier totalement à la fonction ; ce n'est pas la fonction qui prend un visage, c'est un homme qui se déshumanise, qui perd son visage [...] ; il y a là une aliénation certaine » (p. 112). Aussi, « Toto » l'autre protagoniste du roman est désigné simplement par un surnom, un nom à consonance onomatopéique. C'est seulement à la fin du roman et au commissariat que son vrai nom est révélé. Il s'appelle Mohamed Ahamed Abdi. Ironie du sort, c'est au commissariat que Toto retrouve son identité, sa vraie personnalité et son vrai nom. Nous remarquons à travers les noms des personnages de *The Cockroach Dance* que la notion d'identité joue un rôle très important dans la stratégie

narrative de Meja Mwangi. Ainsi, ces personnages qui n'ont aucune identité propre sont des gens aliénés, violentés et qui ne peuvent pas changer le cours de leur vie.

En outre, Tumbo Kubwa n'hésite pas à escroquer des jeunes prostituées en leur louant des chambres à trente shillings par jour. Les chambres louées à ces filles qui sont au nombre de soixante sont les plus chères de la ville. Tumbo Kubwa, dans sa générosité de « businessman », fournit quelques matelas aux filles, partage les chambres avec des rideaux et les met deux ou trois par chambre. Le propriétaire de Dacca House ne manque aucune célébration eucharistique : « He was a God fearing man » (p. 152). Par conséquent, Il monte rarement chez les filles pour réclamer son argent : « he would not enter the house of evil » (p. 152). C'est son frère Kichwa Kubwa qui se charge de ramasser les trente shillings que chacune des filles paie chaque soir et les restituent à Tumbo Kubwa.

On note un certain paradoxe entre sa foi ou sa croyance et son rapport avec l'argent. Il prêche aux pauvres le paradis alors que lui-même s'acharne à amasser des fortunes ici-bas. Voir, par exemple, cette référence biblique qui est souvent détournée par les riches pour tromper les pauvres. Matthieu 6 :19-20 : « Ne vous amassez pas des trésors sur la terre, où la teigne et la rouille détruisent, et où les voleurs percent et détruisent ; mais amassez-vous des trésors dans le ciel, où la teigne et la rouille ne détruisent point, et où les voleurs ne percent ni ne dérobent ». Avec une pointe d'ironie qui révèle la contradiction et l'hypocrisie de Tumbo Kubwa, Meja Mwangi fustige ceux qui, comme le « gros ventre », détournent le sens des écrits bibliques pour duper les gens. Leurs actes sont en parfaite contradiction avec la parole qu'ils prêchent. La foi de Tumbo Kubwa ainsi que sa pratique religieuse ne sont qu'une farce ou un masque derrière lequel il se cache pour exploiter les autres. À travers Tumbo Kubwa, c'est tout un système qui est remis en cause. Même la bonne parole est comparable à de l'argent contrefait. La foi de Tumbo Kubwa et ses acolytes est associée à de l'argent sale :

Tumbo Kubwa was a rich, self-respecting man of God, and a mean-eyed son of the devil where money was concerned. He took his family to street congregation prayers on dusty streets in Kariokor and at the crowded bus stop at Tusker House, or wherever the good Word was passed round urgently like counterfeit money. He never drank or smoked and his only recreations, apart from a daily review of his ever-growing estate, were the Sunday revival meetings. He missed none and made sure his family did not. [...] They preached love and brotherhood and the promise of heaven. They read sermons, they testified, denounced the ways

of the devil, thieving, drunkenness and fornication. They preached that man would reap what he had sowed, and he that sowed nettles would reap giant cacti, the hungers of hell. [...]

Tumbo Kubwa rarely went upstairs to the crowded dingy rooms. Kichwa Kubwa handled the rooming business and delivered the thirty shillings each girl paid every night. Tumbo Kubwa would not enter a house of devil. He was a God-fearing man. But The Lord had warned that those of his servants who had not traded their shillings by the time He returned would have their money taken away from them and handed to the ones who had traded their money. Those who did not have did not deserve to be given. Then the Lord in all his generosity had made available the rooming houses and the girls. It was all tax-free money, since the operation of brothels was still illegal, and, being a God-fearing man, Tumbo Kubwa could never declare any income thus acquired.

He professed the meek would inherit the earth, and the poor, the lazy-boned ones, would eat in heaven (*The Cockroach*, pp. 151, 152).

Ce passage fait allusion à plusieurs passages de la Bible notamment le Nouveau Testament : Voir, par exemple, Luc 19 v.11-26 (qui parle d'un maître qui avant son départ pour un voyage confie dix mines à ses serviteurs et leur demande de les fructifier. Certains ont réussi à fructifier leur agent. Par contre, d'autres ne l'ont pas fait. Pour punir ceux qui n'ont pas gagné plus d'argent il dit : « Je vous le dis, on donnera à celui qui a, mais à celui qui n'a pas on ôtera même ce qu'il a ». Dans Mathieu 13 v.12, on retrouve la même parabole : « Car on donnera à celui qui a, et il sera dans l'abondance, mais à celui qui n'a pas on ôtera même ce qu'il a ». La dernière phrase du troisième paragraphe cité fait allusion à Matthieu 5 v.5 : « Heureux les débonnaires, car ils hériteront la terre ». Il s'agit d'un texte de base du christianisme : le sermon sur la montagne.

La fourberie de Tumbo Kubwa est à l'image de la dupérie des missionnaires et des Blancs lors de la pseudo « mission civilisatrice ». A l'instar des missionnaires et des colons, Tumbo Kubwa utilise la parole biblique pour tromper les autres. L'hypocrisie et la tromperie des colons sont dénoncées par Ngugi wa Thiong'o dans *I Will Marry When I Want* (1982) :

When the British imperialists came here in 1895,  
All the missionaries of all the churches  
Held the Bible in the left hand,  
And the gun in the right hand.  
The white man wanted us  
To be drunk with religion



While he,  
In the meantime,  
Was mapping and grabbing our land  
And starting factories and businesses  
On our sweat (pp. 56-57).

La dénégarion de l'homme, son avilissement et son exploitation par des gens comme Tumbo Kubwa ou des institutions censées promouvoir les valeurs humaines sont simplement aberrants et criminels. Les pauvres sont des proies faciles puisque « dans notre société » comme le souligne Ibrahima Ly (1988), « les faibles ne sont pas protégés, mais asservis » (p. 6). L'utilisation des références religieuses par Meja Mwangi est une manière de déconstruire, de subvertir l'image d'honnêteté, de moral, de droiture, de compassion, et de vertu associée souvent à la religion. C'est aussi semble-t-il un moyen de dénoncer le rôle joué par les missionnaires dans le processus de colonisation et de démantèlement de la culture traditionnelle africaine. Tumbo Kubwa représente ici le symbole de l'exploitation des Africains par des Africains. Il a su intérioriser la duperie des missionnaires et l'appliquer à son tour. Ajoutons que le narrateur fait aussi probablement allusion aux nombreux évangélistes financés par les Etats-Unis qui sont très actifs en Afrique aujourd'hui. Les églises qui poussent comme des champignons dans les villes, les villages et les hameaux les plus reculés en Afrique témoignent à la fois de l'aliénation de la religion et la quête d'un sauveur qui soulagerait le peuple meurtri de son fardeau. Loin de déshumaniser uniquement l'exploité, l'exploiteur est également déshumanisé. Avant de subjuguier l'Autre, il est obligé de tuer l'Homme qui est en lui.

Face à ce dysfonctionnement qui devient de plus en plus insoutenable, et devant l'inertie des locataires, Dusman prend conscience que son silence contribue également à pérenniser la souffrance de tout le monde. Les questions sans réponses à propos de la situation de Bathroom Man et des autres locataires le poussent à réagir et à agir. Pensant à Bathroom Man, et à l'action de l'Homme à subjuguier son prochain ou à profiter de sa situation pour enfoncer l'autre dans la déchéance, Dusman est rongé par le remords, la honte, la culpabilité et parfois par la peur :

Thinking about the Bathroom Man filled him with despair. Suddenly he was assailed by overwhelming storms of shame, guilt and, sometimes, fright. He was embarrassed for the Bathroom Man, ashamed that anyone should live in a dark bathroom like a slimy, black African toad. Unreasonable as it was, he felt he had contributed to the ostracization of the Bathroom Man. Fate had given the Bathroom Man a retarded child, but men had done worse; they had casually and irrevocably condemned the half-wit to grow up in an old disused bathroom. The thought of how extremely vulnerable human life was filled him with a bitter helplessness that sometimes frightened him into a violent, destructive rage (*The Cockroach*, p. 66).

La prise de conscience de celui-ci va bouleverser et changer sa manière de voir les choses. Il décide de mobiliser les anonymes pour réclamer la baisse des loyers et demander à Tumbo Kubwa de faire des travaux pour rendre vivable un tant soit peu Dacca House. Souilgions que la révolte de Dusman – le seul qui se révolte à l'échelle politique (car peut-être le mieux éduqué) – est une prise de conscience de ce dernier. Ainsi, Dusman – contrairement aux autres protagonistes – apparaît comme un personnage unique chez Meja Mwangi.

### **2.1.3 Dusman, « The awakener ? » : la prise de conscience et la révolte de Dusman**

La prise de conscience de Dusman et sa révolte contre le statut quo d'un ordre établi sont l'un des aspects les plus importants de ce roman. Loin de subir la situation en victime résigné comme les personnages dans *Kill Me Quick et Going Down River Road*, il décide de donner un coup de pied dans la fourmilière pour faire entendre sa voix.

Pourtant au début du roman, la réaction de Dusman à propos des désœuvrés, des badauds de Grogan Road ainsi que les sans-visages (« faceless ones ») de Dacca House est très sévère. Dans une lettre anonyme adressée aux journaux et qui est restée lettre morte, il demande aux autorités : « *give them a job, force them to work, or take them out and let the army use them as dummies for target practice, but please for Christ's sake get the bastards off the streets* » (p. 58 , en italique dans le roman). De même, dans une autre lettre intitulée « *Does Anybody Care?: the ultimate solution to the malignant problem of habitual*

*vagrancy* » (p. 58, en italique dans le roman), Dusman préconise que les autorités amènent de force ces oisifs (« idle throngs ») (p. 58) au nord du pays dans la partie semi-aride et éloignée de la capitale et les obliger à travailler la terre. Cela, selon Dusman, permettrait à ceux-ci de penser d'une manière positive et décider de ce qu'ils veulent faire de leur vie. Cette solution préconisée par Dusman frôle l'ironie et rappelle au lecteur celle de Jonathan Swift dans *A modest Proposal* (1729)<sup>69</sup>. En effet, pour régler le problème de la pauvreté en Irlande ou plutôt « pour empêcher les enfants des pauvres en Irlande d'être à la charge de leurs parents », Jonathan Swift recommande de les transformer en aliments et les donner à manger aux riches anglais.

Cependant, une semaine de repos durant laquelle il consulte Dr Bates et réfléchit sur le drame qui se joue quotidiennement dans le quartier, l'a amené à changer sa vision des choses :

[T]he events that take place daily on these same streets leave you with a dry acid taste in your mouth. Real life dramas, written by an eccentric old bastard, having no apparent beginning or end, no winners, only losers, and choreographed by a sadistic bitch-goddess. Each passing day Dusman saw the people re-enact the tragedy by being, and witnessed them suffer and breed to death on the parched streets at the merciless hands of their laughing fellow country-men (*The Cockroach*, p. 43).

Il arrive à la conclusion que le désordre règne partout (« the whole world was out of order ») (p. 37) et que c'est le système qui maintient les gens dans cet état de dépendance, d'oisiveté et d'autodénigrement. En un mot, c'est le système qui violente les gens. Il décide d'agir en s'attaquant au représentant du système en la personne de Tumbo Kubwa. À travers un programme de boycott des loyers, ce que Magendo, le racketteur, appelle d'une façon sarcastique « *the coup de house* » (p. 265), Dusman veut faire pression sur Tumbo Kubwa pour obtenir la réduction des loyers et l'assainissement de Dacca House.

Il sait que la tâche ne sera pas aisée, que le chemin sera semé d'embûches et que Tumbo Kubwa ne se laissera pas faire : « The road to justice was rough and long. Tumbo

---

<sup>69</sup> Titre complet : *A Modest Proposal For preventing the Children of Poor People in Ireland, From Being a Burden on Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Public.*

Kubwa would fight back with all the weapons at his disposal. He would call down the wrath of the gods upon the defiant tenants, and he might even cry ‘politics’ to gain sympathy from the mightier » (*The Cockroach*, p. 265). Malgré cela, il va falloir que quelqu’un prenne le risque et fasse quelque chose pour sortir les gens de leur torpeur et changer le cours des choses. Dusman entreprend de rédiger ce qu’il nomme le Manifeste de Dacca House (« ‘Dacca House Manifesto’ ») (p. 320) qui sera signé par les locataires et adressé à Tumbo Kubwa avec copies aux autorités compétentes pour la régulation des loyers : « they [the higher housing authorities] might look into the plight of the hundreds of others like him who were left at the mercy of bloodless exploiters and money-makers like Tumbo Kubwa » (p. 143).

L’autre écueil, à part la réaction imprévisible du propriétaire, c’est la réticence, voire la peur des locataires à signer son fameux « Manifeste ». Les réactions négatives et surprenantes de la part des locataires à propos du boycott des loyers sont nombreuses. Pour Toto, Dusman a une idée folle derrière la tête : « This is the craziest idea I have ever heard » (p. 307). Toto, ami et colocataire de Dusman, est un employé de banque qui passe son temps entre le travail, les bars avec les prostitués et Dacca House. Sa seule envie est de sortir au plus vite de ce taudis. Comme son ami, Toto n’aime pas son travail : « more than ever he hated his job at Commercial Bank. It was a rotten job through and through » (p. 85). Il veut tout juste profiter de la vie et sa devise est très simple : « live and let live » (p.291). Magendo aussi ne va pas par quatre chemins pour qualifier le projet de Dusman de non-sens et pense que c’est une idée absurde ( a crazy idea » (p. 319) et sur un ton moqueur, il ajoute : « but I don’t want to go down in history as the bastard who killed the revolution’ » (p. 319). Ainsi, les adjectifs tels que « crazy », « mad », « nuts » et « insane » pour qualifier la santé mentale et le projet de Dusman ne manquent pas. Si Toto veut profiter de la vie et ne s’embarrasse pas de problèmes de Dacca House, Magendo, le racketteur, lui entretient un lien ambivalent avec la société. Malgré qu’il soit du côté des opprimés, il ne supporte pas l’idée de Dusman. Il prend par force ou par ruse ce que la société lui refuse : il vole. Ainsi, l’acte criminelle de Dusman est déjà une forme de révolte.

Les réactions de Toto et de Magendo font probablement penser aux réactions des prisonniers dans le mythe de la caverne dans *La République* de Platon. En effet, dans le mythe de la caverne de Platon où sont enchaînés des prisonniers, un des leurs a réussi à en sortir pour s’imprégner de la lumière à l’extérieur, symbole de vérité. À son retour dans la caverne, ceux

qui y sont restés ne croient pas aux dires de celui qui momentanément a « brisé sa chaîne » et le traite de fou. Ainsi, la caverne, au même titre que Dacca House, apparaît comme une métaphore de la servitude et de l'aliénation.

Après le refus de la plupart des locataires et en l'occurrence Bathroom Man de signer le « Manifeste », Dusman n'arrive pas à comprendre le comportement et le mode de raisonnement de ceux-ci et se demande : « [h]ow could people be so myopic? How could they be so blind to the blatant exploitation by Tumbo Kubwa that had them living in sewers and bathrooms! » (p. 220). Il conclut d'une manière crue et cynique : « [t]here were no human beings in Dacca House. Only mice and cockroaches and zombies. [...] Then he cursed first Dacca House, then the human race and finally himself for living with such low-down scum » (pp. 211-212). En effet, les habitants de Dacca House ne sont que des gens zombifiés et vampirisés par le système qui les oppresse. De même, dans *Temps de chien* (2001) de Patrice Nganang, le narrateur s'offusque devant l'inertie et l'indifférence des gens à combattre l'oppression : « Où est passé l'homme en vous ? Vous ne savez même plus revendiquer la justice ? Vous ne savez plus ce qu'est le droit ? Des loques vous êtes ! incapables de raison, incapables de réflexion, incapables de courage ! [...] Où est l'homme en vous, Je vous le demande à vous tous : où est passé l'homme en vous ? Où est l'homme ? » (pp. 165-166).

Le manque de solidarité des locataires fait écho à celui des ouvriers dans *Going Down River Road*. De même, la réflexion de Machore en ce qui concerne un probable appel à la grève rejoint celle de Dusman dans *The Cockroach Dance* à propos de l'organisation du boycott du loyer : « Dusman would not do it for the love of humanity. He was in it for himself, and so would they all be » (p. 219). Ce manque de solidarité transparaît dans les propos de Magendo, quand il dit à Dusman : « when the cops commence tossing you one by one down the stairs like dead rats, I won't help them. But if you are still here at the end of the showdown, then, of course, I will be with you » (p. 219). Pour Dusman, Magendo dit ce que pensent les autres locataires : « Magendo had at last voiced what the faceless ones had tried to say without speaking. What it amounted to was simply this: If you win, we win, if you lose... you lose » (p. 219).

Cependant, Dusman ne s'avoue pas vaincu pour mener à bien son projet de boycott du loyer (« a peaceful and orderly demonstration against one tyrannical landlord ») (p. 269). Il est prêt à contourner certaines règles de bienséance et user de la force pour amener les locataires de Dacca House à la raison : « use force to let them think positively » (p. 272).

Selon Dusman, la plupart des locataires ne pensent pas – « most of them [the tenants] don't think » (p. 304) – et qu'ils doivent être aidés contre leur volonté : « people had to be helped against their will. Telling them what was good for them was not enough. He had to twist their arms to get them to do right » (p. 314).

Ce que Dusman oublie c'est que le système empêche et décourage toute initiative de révolte en utilisant la force et la culture de la peur. De même, le système a tout mis en place pour endormir les esprits, et ce faisant mieux les asservir, les exploiter. Il faut les affamer pour qu'ils n'aient pas le temps de penser à autre chose. Il faut les occuper à gagner leur vie en fouillant dans les poubelles et en les maintenant dans l'ignorance la plus abjecte. C'est le cas du vieux Chupa na Debe, qui à soixante ans, ne sait ni lire ni écrire et est obligé de vendre des bouteilles vides et des objets de récupération dans les décharges pour survivre : « [the tenants of Dacca House are] grown up men whose greatest preoccupation in life was keeping their stomachs full » (p. 217). Aussi, la peur des forces de l'ordre, ici la police, anéantit complètement toute velléité de révolte. C'est cette peur qui empêche Bathroom Man de signer le « Manifeste de Dacca House ».

Ne pouvant plus contenir sa rage et sa frustration, Dusman décide une nuit de régler son compte avec Bathroom Man. Caché dans sa salle de bains, il n'ouvre pas sa porte malgré les coups assenés à la porte. La violence des propos de Dusman fait fondre en larmes la femme de Bathroom Man et son enfant. Sukuma Wiki ne peut pas intervenir sans faire monter d'un cran la rage de Dusman. L'incident pourrait être sans gravité si Magendo, un peu éméché, ne s'en n'était pas mêlé. Dusman qui a toujours détesté Magendo ne manque pas l'occasion de lui asséner un coup. Pris au dépourvu au premier abord, Magendo se ressaisit et fonce sur Dusman. Toto prend parti pour Dusman et sort une épée. À la vue de cette arme blanche, Magendo préfère se barricader dans sa chambre. Cette explosion de violence est l'expression d'un refoulement des frustrations et du mal-être trop accumulés de la part de Dusman et des autres :

Dusman roamed the cold yard like a rogue bull-buffalo and challenged the world to a duel. No one took up the challenge. In the course of his raving, he remembered they had all denied him the support he needed in his imminent battle with the hateful landlord. Like a frenzied demon, he dived for another dustbin and swung it around. The shadows disappeared back in their rooms and bolted their doors. He pitched the bin at the nearest door and shrieked like a mortally wounded beast (*The Cockroach*, pp. 224-225).

Cet incident n'empêche pas Dusman de demander à Tumbo Kubwa pourquoi il laisse son cousin, the Bathroom Man, habiter dans la salle de bains et combien ce dernier lui paie. Le dialogue de sourd entre les deux hommes résume l'hypocrisie et la mesquinerie de Tumbo Kubwa :

'How much rent do you charge the Bathroom Man? Dusman asked Tumbo Kubwa one miserable wet and grey rent- morning.[...]

'Who did you say?' he turned to face Dusman, his dark eyes dripping suspicion.[...]

'The Bathroom Man,' Dusman told him.

'Who is that?' [...]

'The man who lives in the bathroom,' Dusman said. 'How much does he pay?

'Oh, him,' [...] 'Not much really. He pays almost nothing. [...] As a matter of fact, I offered him one of the larger rooms but he declined. Couldn't afford it, you know. He pays very little. Back in the village we are neighbours. He is a distant cousin, in fact.' [...]

'It is against the law, you know,' Dusman finally said after he had got over the shock of meeting the Bathroom Man's relative.

'What's against the law?'

'Cheating your own cousin. It is going against the rent tribunal.'

'The what?'

'The rent tribunal,' Dusman told him soberly. 'You cheat us a lot, you know, and that could put you into a lot of trouble with the law. These hovels are not worth what you make us pay for them. And charging the man for living in a bathroom is worse than murder. What would the health inspector think if they knew you had a tenant in a bathroom? A bloody bathroom! They would lynch you, you know.' [...]

'No one should live in a bathroom even for free,' Dusman told him quietly.

'I don't ...' the landlord cleared his throat, 'don't want trouble-makers on my premises. If you don't.. don't like it here, get... out!' (*The Cockroach*, pp. 163-165).

Le propriétaire ne veut rien savoir des doléances de Dusman et menace de le mettre dehors s'il continue à empiéter sur son territoire, son Dacca House qu'il considère comme son industrie. Dusman, ne sachant plus à quel saint se vouer, se confie à Dieu : « where the hell was justice in life, where was God? On whose side was He, the slum landlord or the tenant's? » (pp. 165-6). Parlant de la justice, Tumbo Kubwa met en garde Dusman : « 'if I hear you have been stirring up trouble in my premises I will throw you out of this room, you and your justice!' » (p. 376). Malgré ce chantage et cette intimidation, Dusman, à la fin du roman, réaffirme envers et contre tout son intention de continuer son combat pour une justice

sociale : «The fight for the lower rents would take place exactly as scheduled. Let Tumbo Kubwa bring out all the riot police in the world » (p. 383).

Pour conjurer le sort de mourir dans l'anonymat et d'être abandonné à la merci des services de la voirie et sans pierre tombale, Dusman a intérêt à poursuivre le combat quel que soit le prix à payer. On se souvient de sa crainte de mourir dans l'indifférence la plus totale :

[...] I am going to die in this stinking building and no one, not even my brother or my sister will ever know. His nameless carcass would be chopped up for medical experiments and the remaining scraps thrown out onto Grogan Road for homeless mongrels to feast on, or burned to cinders in the city dumps or buried wherever lonely street beggars were buried. He would go out of this world just as he had come, alone, bundled up in rags and labelled 'unknown male African' (*The Cockroach*, p. 237).

Au-delà de son cas personnel, Dusman pense qu'il faudrait brûler Dacca House pour que les « slippery faceless ones » et les autres locataires soient comptés, reconnus et ainsi sortis de l'anonymat et de l'oubli. Leur reconnaissance doit forcément passer par un acte de violence : « he [Dusman] promised that he would one day set fire to Dacca House. That was the only way left to make the residents get off their butts and be counted and to smoke the faceless ones out into the open so he could see them before he died » (p. 232).

L'utilisation de la structure manichéenne – de la juxtaposition et du contraste – permet à Meja Mwangi de mettre à nu la dissonance et la cacophonie sociale. Le narrateur, à travers plusieurs signes, ne cesse de mettre l'accent sur le gouffre social qui sépare les locataires (les démunis) et leurs propriétaires (les nantis). Tandis que les propriétaires habitent dans les quartiers résidentiels, (les « rich white suburbs »), et possèdent des voitures de luxe (« Mercedes car [et] Morris Mini ») (*Going Down*, p. 139), les locataires sont logés dans des conditions inhumaines et les prix des loyers augmentent constamment.

Également, la description de l'apparence physique des personnages est mise en exergue pour montrer l'embonpoint ou la misère de ces derniers. La richesse du propriétaire est mise en relief par ses vêtements et sa corpulence : il est décrit comme un vieil homme avec un triple menton, vêtu d'un costume trois pièces sombre (« the triple-chinned old man dressed in a dark three-piece suit ») (*Going Down*, p. 137). De même, dans *The Cockroach Dance*, Tumbo Kubwa, vu son apparence grotesque marquée par un corps anormalement gonflé, est comparé à un animal : « the landlord snorted out of the room and shook the stairs



with animosity as he heaved his bloated carcase out of Dacca House » (p. 376). Par contre, la misère de Dusman transparaît dans sa décrépitude physique :

At thirty-five he felt old and worn. An old man of thirty-five, thoroughly worn, like the soles of a man with only one pair of shoes to his name. [...] Still unmarried at thirty-five, and he was falling apart. The five foot eight inches frame carried as the saying went *less meat than could fill a skewering pin*. The clothes which at one time had fitted him snugly now hung loose and flabby over him like a retired scarecrow. The blue turtle-neck shirt had lost its colour and all its clinging elasticity so that it now hung over his body loose like a track suit. The faded jeans had shrunk up to two inches above the bony ankles. [...] The tennis shoes, a legacy from the not-so-bad old times, stank like poison. [...] The feet and legs tired faster than ever, and the long arms flopped uselessly by his sides like those of an aged baboon. It seemed there was nothing he could do about it. He was resigned to dying of old age by the time he was forty (*The Cockroach*, pp. 22-23, en italique dans le roman).

Dans cet extrait empreint de mélancolie, d'impuissance et de résignation, Dusman n'est qu'une épave humaine ballotée sans cesse au gré du vent. On note une certaine exagération descriptive. L'emploi d'hyperbole (à la limite du réalisme) ici a pour but de mettre en relief la dégénérescence physique et mentale de Dusman.

Les cafards, bien qu'ils soient un indicateur d'insalubrité, d'un manque d'hygiène et de propreté dans le roman, représentent également une métaphore des exclus, des démunis, des gens qui ont vu leur dignité bafouée et foulée aux pieds, ces gens qui peuplent Grogan Road et par ricochet les bidonvilles de Nairobi. Les locataires, à force de vivre constamment avec les cafards, se confondent avec ceux-ci : leur vie est comparable à celle des cafards. La danse de ces cafards<sup>70</sup>, pour paraphraser le titre du roman, n'est autre chose que la danse macabre des locataires, des gens en agonie. Ainsi, l'expression peu flatteuse telle que « avoir le cafard » et les mots « bourdon, mélancolie, spleen, tristesse » qui font référence aux cafards connotent la vie de misère des locataires. Par effet de métonymie, ces locataires sont assimilés

---

<sup>70</sup> L'image de ces cafards grouillant et fourmillant renvoie aux images thériomorphes évoquées par Gilbert Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*.

aux cafards qui ont trouvé en Dacca House leur habitat de prédilection compte tenu de la pourriture du lieu. Dans ce roman, l'auteur pousse l'exemple de la métonymie à ses limites extrêmes, aux limites du réalisme standard en donnant une force obsessionnelle, presque hallucinatoire aux cafards.

Étant donné que l'habitat fait partie des attributs du personnage, Meja Mwangi ne cesse de décrire d'une manière récurrente et en détails les habitats des personnages qui peuplent ses trois romans. La description de Dacca House permet de dénoncer la misère des occupants. En effet, il y a une corrélation entre le personnage et ses attributs (décor, habitat et milieu). C'est aussi le point de vue de René Wellek et Austin Warren (1971) quand ils affirment que : « le décor, c'est le milieu, et tout milieu, notamment un intérieur domestique peut-être considéré comme l'expérience métonymique ou métaphorique d'un personnage. La maison d'un homme est une extension de cet homme. La décrire, c'est le décrire » (p. 309).

Mais, ces cafards, ces damnés de la terre qui, contre vents et marées, arrivent à supporter leurs conditions abominables, gardent toujours l'espoir de s'en sortir : « Just as the hyenas eventually benefit from staying close to the feeding lion, the wretched of the earth will in the infinite long run, prize something out of the tight claws of the not so wretched » (p. 157). En outre, les insecticides utilisés pour les anéantir n'ont aucun effet sur eux. Dans *Going Down River Road*, les cafards jouent avec le tube d'insecticide : « 'You cannot kill them,' [...] 'I have tried all I can in my house. You find them playing with the insecticide container, trying to eat the plastic lid' » (pp. 19-20). Et dans *The Cockroach Dance*, ils mangent la boîte : « he [Dusman] found a hungry cockroach gnawing at a plastic nozzle of a can of the most reputable insect decimator on the market » (p. 189). Aussi les insecticides apparaissent-ils comme la métaphore de la souffrance et de la misère.

Le drame du spectacle qui se déroule quotidiennement sous les yeux de Dusman aussi bien à Dacca House que sur Grogan Road et ses interrogations constantes amènent le lecteur à saisir la dissonance de cette société, le malaise et la violence qui la sous-tendent : la vie apparaît comme un drame, une « scène de théâtre ». Dans cet environnement urbain, l'exploitation des démunis, des « sans-pouvoirs » et leurs conditions de vie indignes sont favorisées par la cupidité et la course sans cesse renouvelée de la part des puissants pour amasser de la richesse. La richesse confère à ces derniers un prestige et une valeur. Ainsi,

comme le dit Karl Marx, « où la richesse comme telle devient l'étalon universel de la valeur de l'individu, on assiste à un irrésistible besoin d'étaler celle-ci aux regards » (1980, p. 170).<sup>71</sup> Ce qui fait que, selon toujours Karl Marx, le « pouvoir social [de l'individu], tout comme sa connexion avec la société, il les porte sur lui, dans sa poche » (1980, p. 92).

Il ne faut pas non plus perdre de vue que les gens sont venus en ville pour faire fortune. Ainsi le mobile de la réussite coûte que coûte fait que tous les moyens sont permis pour arriver à ses fins. L'argent, « le nerf de la guerre », devient un instrument déshumanisant tant convoité et ceux qui, comme Tumbo Kubwa, veulent l'apprivoiser le font sur le dos des pauvres tout en piétinant leurs propres valeurs :

It [money] has no life of its own, no character and no loyalty to any particular person or thing. It belongs to whoever has it in his pocket, and the more one has, the more of its negativity, and its amorphous nature one acquires. A case in point – Tumbo Kubwa, honourable councillor and successful businessman. *Wealth had torn him from his God and whatever good he may have sincerely believed in and dropped him smack in the centre of the necropolis. It had turned him into an unashamed dealer in social diseases and human cadavers. There were many others like him, who gauged human worth by how much it would bring into their business coffers. [...]* Ironically, while Tumbo Kubwa, in all his semi-literate wisdom, sincerely believed that wealth had given him a name, it had, on the contrary, saddled him with an anonymity worse than death. It had uprooted him, almost overnight, from being himself into simply being the owner of Home Building and the focus of the bitterest curses from all in Dacca House. If the gods in all their wrath at being jilted and deserted in deference to wealth, should take away what they had given the man, if the embers of Sodom and Gomorah were visited simultaneously on Dacca House and Home Building, Tumbo Kubwa would be worse off than he had ever been in his entire life, an empty shell of a man who had abandoned his *self* (*The Cockroach*, pp. 197-198 c'est moi qui souligne).

Dans ce passage, la voix narrative, qui se veut moralisante, condamne sans détours le comportement scandaleux de Tumbo Kubwa et de tous ceux qui comme lui exploitent sans

---

<sup>71</sup> Voir aussi, par exemple, le deuxième chapitre « The Ostentious Cripple » du roman *Two Thousand Seasons* (1973) d'Ayi Kwei Armah où les « ostentious cripples » font étalage de leur richesse, et leur goût prononcé à la débauche et à la gloutonnerie.

vergonne la misère des autres pour s'enrichir. Ici, la voix narrative qui n'est autre que la voix du narrateur omniscient (qu'on peut probablement assimiler à la voix intrusive de l'auteur) lui permet de faire un travail pédagogique. Le narrateur porte un jugement de valeur sur les actions des personnages. Cette esthétique semble liée au roman populaire. De même, le rapport qu'entretiennent ces gens avec l'argent est dénoncé. Les relations interpersonnelles et sociales sont basées sur l'argent. Ainsi, dans les méandres de la vie urbaine, les rapports sociaux sont faussés, les mœurs travestis et corrompus, la violence, tapis dans l'ombre, est toujours aux aguets. La philosophie de chacun pour soi et de la survie deviennent le leitmotif et on assiste à une déstructuration sociale.

## 2.2 Milieu urbain et déstructuration sociale

Dans un milieu urbain qui accentue l'anonymat et l'isolement, les individus pris dans ce piège sont prêts à tout pour s'en défaire, se faire une place au soleil, réaliser leurs rêves urbains : faire fortune. Ainsi, les tabous, les interdits et les valeurs qui régissent la vie traditionnelle vont voler en éclats pour laisser la place à la loi de survie. On assiste, dès lors, à la loi de la jungle urbaine et à la dégradation des relations interhumaines. La dépravation des mœurs s'accroît car les données elles aussi changent. Pour s'intégrer les néo-citadins doivent se débarrasser de leurs oripeaux et apprendre de nouvelles règles de survie. Comme le souligne Roger Kurtz : « The city is [...] a place where accepted social norms are temporarily inverted or suspended » (1998, p. 83). Ils deviennent des étrangers dans un monde étrange où ils viennent faire rapidement fortune. Cette réalité est révélée d'une manière explicite et poignante dans *Jagua Nana* (1961/1982) de Cyprian Ekwensi :

Like Freddie she [Jagua Nana] was an Ibo from Eastern Nigeria, but when she spoke to him she always used pidgin English, because living in Lagos City they did not want too many embarrassing reminders of clan or custom. They and many others were practically strangers in a town where all came to make fast money by faster means, and greedily to seek positions that yielded even more money (pp. 5-6).

Cette relation entre Jagua et Freddie dans *Jagua Nana* fait écho à la relation entre Ben et Wini dans *Going Down River Road*. On se souvient de la réaction de Wini quand Ben a osé protester du fait que Johnny, le patron de celle-ci, passe régulièrement la chercher les matins pour aller au travail. Pour Wini, Ben n'est qu'un compagnon et pas plus. Ce faisant, il n'a pas le droit d'être mécontent ou jaloux quand Johnny vient la chercher. De plus, il ne pourra pas subvenir à ses besoins et la combler des objets de valeurs, de luxe dont elle rêvait. Dans ce cas, l'argent est plus fort que les sentiments : « In a city where money was the idol of the women, an idol worshipped in every waking and sleeping moment, sentiment was a mere pastime. And to Jagua, Freddie classified as sentiment » (Ekwensi, 1961/1982, p. 30). Wini, dès le début de leur relation, n'a pas manqué de le lui signifier :

The bastard Johnny, her office manager, drove by to pick her up every morning. Ben did once object to his wife being picked up by a strange white man, but the protest did not work out too well. Wini lost her temper, told him Johnny was not as strange he thought and stopped just short of reminding Ben in whose house he was living. The implication was plain. Ben was an honoured guest; a privileged refugee. They made up after that, both of them apologized and Ben knew what was expected of him (*Going Down*, p. 5).

Ainsi, ce n'est pas surprenant que Wini s'enfuit avec son patron en abandonnant Baby derrière elle. Si on peut supposer que Wini est partie avec son patron pour être à l'abri du besoin, on ne saura jamais pourquoi elle a abandonné son unique enfant. La voix des femmes est inaudible dans la trilogie urbaine de Meja Mwangi. La société décrite par Meja Mwangi est une société patriarcale qui ne donne pas la parole aux femmes. Les femmes sont présentées comme des objets sexuels, des objets de consommation courants et comme des parasites des hommes. C'est le cas, par exemple, de Sara (la copine de Razor) et de Delilah (l'amie de Maina) dans *Kill Me Quick*, Wini et les prostituées dans *Going Down River Road* ou les prostituées des centres Karara de *The Cockroach Dance*. Wini disparaît trop vite de la narration sans qu'on sache ses motivations. Hormis sa description physique (sa beauté) et ce que Ben dit d'elle, le lecteur ne sait pas plus sur elle. Comme Ben, elle n'a aucune famille à part bien sûr son enfant.

Les autres filles, qui n'ont pas la chance de Wini de trouver un patron qui subviendrait à leurs besoins et faute d'avoir trouvé un travail, tombent, malgré elles, dans la prostitution. Wini, avant d'emménager avec Ben, était une prostituée occasionnelle.

### 2.2.1 Violence et dépossession de soi

Le thème de la prostitution occupe une place importante dans *Going Down River Road* et *The Cockroach Dance*. La peinture sociale et économique qui se dégage de ces deux romans montre les filles/femmes dans une situation très précaire où elles sont des victimes : elles sont exploitées et violentées par les hommes. Pour subvenir à leurs besoins, elles se prostituent, vendent leur corps. Les bars et les maisons closes, ces supermarchés modernes du sexe (« modern super sex-market » (Ekwensi, 1961/1982, p. 13), sont leurs lieux de prédilection. L'image de la prostituée est omniprésente dans la littérature africaine<sup>72</sup> et particulièrement dans le roman urbain. Comme le suggère Xavier Garnier,

La prostituée est un personnage de prédilection du roman urbain en ce qu'elle concentre sur sa personne le désir frénétique de toutes les classes sociales. Son corps est un kaléidoscope social. Sa séduction opère tous azimuts, du fond de la nuit. La voix de la prostituée démultiplie toutes les voix anonymes de ceux qui passent sur son corps. Elle porte en elle la solitude et l'errance individuelle que tous ces clients d'origines diverses incarnent (2003, p. 13).

Ainsi, la prostitution apparaît comme un baromètre de la décadence sociale avec ses cortèges de maux comme souffrance, misère, criminalité, drogue, alcool débauche et corruption sous fond de violence.

Dans *Going Down River Road* et *The Cockroach Dance*, Meja Mwangi décrit en détail et avec une minutie les bars crasseux et immondes où la puanteur des vomis et des toilettes se mélangent avec l'odeur des cigarettes et des parfums bons marchés des prostituées. Elles passent tout leur temps dans ces bars à la recherche d'un hypothétique client et leur situation semble être statique car aucune évolution n'est en vue. Elles sont condamnées à rester là jusqu'à la fin du monde : « the girls [...] had always been there. And there was no doubt they would still be there come Doomsday » (*Going Down*, p. 13).

---

<sup>72</sup> Dans l'introduction de son livre *The Prostitute in African Literature* (1982), F.E.M.K. Senkoro considère que : « the prostitute has not only been a recurring character in African literature; she has, indeed, become one of the major literary motifs in Africa » (p. xii).

Dépeintes dans *Going Down River Road* comme des « parasites » (p. 66), des « truies » ou des « charognes » (p. 115) ou encore des « vautours » (p. 103), et dans *The Cockroach Dance* comme des « salopes » (p. 89), des « amazones » (p. 89) et des « cannibales » (p. 327), ces filles/femmes, ces prostituées ont souvent faim et sont prêtes à tout pour gagner davantage d'argent : « They look all sleepy and [...] they also look hungry, murderously groveling for more money » (*Going Down*, p. 119). Et dans *The Cockroach Dance*, le narrateur les décrit comme des gens sans vie, prostrés et éparpillés dans un bar. Elles attendent probablement leur salut d'un client qui viendra les sortir de leur torpeur :

They sat scattered all over the large unswept floor, on chairs, on wooden forms, leaning on the jukebox with one leg raised on a chair so that anyone who cared to look around could see up their miniskirts all the way to hell. [...] They were hungry and lacking whatever magic ingredient made them hop around at the end of the month. They were a subdued, sober and desperate lot (*The Cockroach*, p. 259).

Ces prostituées sont diabolisées et présentées comme des « monstres » (*The Cockroach*, p. 182) qui font tourner « l'industrie de la chair », (« the flesh industry ») (*The Cockroach*, p. 113) et donc sont la cause de la perversion morale et de la dépravation des mœurs. En se prostituant, elles se font violence : c'est une forme de dépossession de soi car leur corps ne leur appartient plus. Elles sont considérées comme des objets de consommation courants. Des passages tels que : « 'I must have one [woman] tonight. Want one Ben? [...] I will buy you one harlot at Eden' » (p. 64) et « [...] those business-wrecking monsters who never gave average income guys a chance to buy themselves a woman » (p. 13) dans *Going Down River Road*, témoignent de la dévalorisation de la femme et son assujettissement. On note une certaine réification de la femme où le verbe acheter « buy » est omniprésent. De plus, le prix des « passes » est débattu entre les clients et les prostituées, ce qui fait penser à un marché aux puces. On pense à la jeune fille sous un poteau électrique dans *The Beautiful Ones* qui est obligée de baisser ses tarifs pour espérer accrocher un client (p. 36) ou la prostituée que Toto amène chez lui après avoir réussi à négocier le prix dans *The Cockroach Dance* (p. 285).

Cependant, elles n'ont pas le choix. Pour elles, la prostitution reste le mal nécessaire pour s'insérer dans le tissu économique et subvenir à leurs besoins. Par exemple, Charity,

dans *The Cockroach Dance*, s'adonne à la prostitution parce qu'elle a deux enfants à charge et n'a aucun revenu. Arrêtée et amenée au commissariat avec Dusman, elle est contrainte de payer une amende pour racolage et exercice illégal et indécent de la prostitution : « Delivering the sentence, the magistrate pointed out that prostitution and immorality were on the increase and asserted that young women must learn to earn their living like others without resorting to indecent employment » (*The Cockroach*, p. 368).

L'épisode à la fois révoltant et qui témoigne de la condition des opprimés et des laissés-pour-compte des bidonvilles de Nairobi et qui restera probablement gravé dans la mémoire des lecteurs est celui de Susan, une jeune fille d'à peine quinze ans, qui se prostitue dans un bordel infâme nommé à juste titre « New Eden ».<sup>73</sup> Mère d'un bébé d'un mois, elle partage sa chambre avec une autre prostituée. Alors qu'elle est au lit avec Dusman, la dispute qui éclate entre sa camarade de chambre et son client réveille son bébé qui dort dans une boîte en carton étiquetée « CORNED BEEF » qui lui sert de berceau. Sans hésiter, elle sort le bébé du carton, s'assied sur le lit et lui donne à téter : « she yanks one of the breasts he [Ben] lay on a moment ago and sticks it into the tiny red mouth. [...] Ben watches the rough skin peeling off the face and hands, the baby as fragile as the yolk of an egg » (*Going Down*, p. 129).

Voyant la situation de la fille et la misère de ce nouveau-né, Ben ne peut contenir sa rage, son dégoût et sa déception. La discussion entre lui et la fille révèle l'impasse dans laquelle elle se trouve et la torture morale, psychologique et psychique dont elle est l'objet mais aussi le malaise de Dusman. Ce n'est pas avec gaieté de cœur qu'elle amène avec elle son bébé dans ce bordel. Ne pouvant plus retenir ses larmes pendant longtemps, elle éclate en sanglots. L'échange verbal entre Susan et Dusman est édifiant :

'Whose is it?'

'Mine.'

'Yours?' he pauses in doing up his pants.

'Yes.' [...]

---

<sup>73</sup> Ce « New Garden » fait probablement allusion au jardin d'Éden, le jardin des délices dans la Bible qui est considéré comme le lieu de perdition, le paradis perdu, « The Paradise Lost », où Adam a consommé le fruit défendu. « New Eden (must be the Eden the devil made) » (*Going Down*, p.122) ou « The New Eden is a joint Adam missed » (*Going Down*, p.123).



‘How old?’

‘One month.’

He gets off the bed, grabs his coat. ‘I must be going now.’

She says nothing. He takes out five shillings, tosses it on the bed.

‘One month old... and this!’ his hand sweeps the dingy room.

She bites her lower lips, a little frightened and pitiful.

‘Come ... come to trade in this kind of ...’

‘Please stop it.’

He snorts, gets into his dark coat.

‘You shouldn’t have...’

‘Go away,’ she says.

‘Bastard slut,’ he regrets it almost immediately.

She burst into shuddering sobs, clutching the baby to her bosom. Her frame shakes violently as she cries. And she cries not as a harlot, not as a mother, but just as a helpless girl cries.

‘Go away please,’ *she sobs*, ‘take your money!’ she throws the five shillings at him. ‘Take it and go away. Just leave me alone.’

Ben stoops and picks up the money. He fidgets restlessly, shuffles to his feet. He drops a pound, his last pound, on the bed and storms out, pursued by *her sobs* (*Going Down*, pp. 129-130, c’est moi qui souligne).

Le malaise qui se dégage de cet extrait est exacerbé par la violence dont les prostituées font face tant au niveau des pouvoirs publics qu’au niveau des clients. Elles sont, d’une part, constamment insultées et violentées par les clients et arrêtées, brutalisées et harcelées par les forces de l’ordre, d’autre part. Leur tentative de s’organiser en association dénommée « the Walkers Committe » pour défendre leurs intérêts et avoir un statut légal a été étouffée dans l’œuf. Les leaders sont arrêtées et poursuivies pour racolage et trouble à l’ordre public : « They were ... charged with various offences, ranging from smoking bhang to indecent exposure, to loitering for immoral purposes and making a disturbance likely to cause a breach of peace » (*The Cockroach*, p. 99). En somme, les femmes sont à la fois oppressées par un système qui ne leur accorde aucun droit et sont ainsi des proies faciles aux mains des hommes qui les agressent. Elles ont difficilement accès à la propriété privée, aux terres agricoles et aux crédits. Ce sont les conditions sociales désastreuses dans lesquelles vivent ces femmes/filles qui les forcent à se prostituer. Pour ce faire, il faudrait supprimer ces conditions. Ainsi, pour Taban Lo Liyong, ce ne sont pas les prostituées qu’il faut supprimer mais les conditions sociales et économiques qui les produisent :

Not prostitutes, Sirs,  
Should be removed,  
But the social conditions  
And economic conditions  
Which produce them.  
Otherwise you're closing your eyes  
To a wart advanced;  
Or destroying the barometer  
For recording well (1971, p. 128).

Si l'image de la prostituée est diabolisée et utilisée comme métaphore de la dégénérescence et de la décadence morale de la société par la plupart des écrivains tels que Ngugi wa Thiong'o (*Petals of Blood*), Cyprian Ekwensi (*Jagua Nana, People of the City*) ou David Maillu, *After 4:30* (1974), d'autres écrivaines telles que Oludhe Macgoye, *Victoria and Murder in Majengo* (1993) et Genga-Idowu, *Lady in Chains* (1993) pensent que la prostitution permet aux femmes de s'épanouir, de se libérer du joug de leur mari et d'être indépendante sur le plan économique. Commentant les deux romans de ces deux écrivaines dans un article intitulé « *"The Sweet Pepper : " Prostitution Declosetted in Kenyan Women's Writing* »), Colomba Muriungi suggère :

Macgoye and Genga-Idowu do not totally condemn prostitution but they perceive it as an avenue that can possibly make life livable. They both portray prostitution as a means of capital accumulation, therefore turning what has traditionally been viewed as an evil enterprise into an economically viable venture. [...] The two authors show that women who become prostitutes are not inherently immoral, but that they are compelled by the kind of life that they face daily to reinvent their survival strategies in an environment where poverty is increasing, economic life changing and traditions are becoming unbearable (2004/2005, pp. 286-287).

En Outre, Colomba Muriungi pense que la ville, loin de corrompre les mœurs, offre une opportunité aux femmes :

The city is also viewed as offering opportunities for women in [both novels]. Moving to the urban space and subsequently involvement in prostitution not only allows Victoria to resist

sexual subordination but also allows her to become empowered economically. She therefore redeems herself culturally and economically (2004/2005, p. 296).

Même si la prostitution dans une certaine mesure peut permettre aux prostituées d'être indépendantes financièrement et subvenir à leurs besoins, la question est de savoir si Susan et Victoria les héroïnes respectives de Genga-Idowu (*Lady in Chains*) et d'Oludhe Macgoye (*Victoria and Murder in Majengo*) allaient embrasser ce métier si elles avaient d'autres choix. La prostitution est-elle un métier librement choisi par Susan et Victoria ? Il ne faut pas non plus perdre de vue que la prostitution est une source de diffusion et de propagation des Infections Sexuellement Transmissibles (IST) dont le VIH/SIDA. Dans *The Cockroach Dance*, Dusman et les autres personnes qui fréquentent les prostituées, « the trouble merchants », sont constamment contaminées par les virus responsables des maladies telles que le « Nylon » et le « Hong Kong flu » et qui, selon le Dr Patel, sont introduits à Nairobi par les touristes et les marins (pp. 112-119). Les ravages de ces fléaux notamment le SIDA au Kenya est le thème principal d'un roman de Meja Mwangi intitulé à juste titre *The Last Plague* (2000). La Sénégalaise Abibatou Traoré aborde cette thématique dans son premier roman *Sidagamie* (1998).

Loin d'être l'apanage de Nairobi, le phénomène de la prostitution décrit dans les deux romans touche plusieurs villes africaines et les grandes métropoles en Europe, en Amérique et en Asie. Les femmes sont forcées à se prostituer sous la coupe d'un proxénète avec tout ce que cela comporte comme humiliation, souffrance et violence. C'est ce phénomène que dénonce Amma Darko dans son roman *Beyond the Horizon* (1995). Mara, l'héroïne du roman, évoque son désarroi, son malaise par rapport à l'exploitation et à la violence sexuelle dont elle fait l'objet :

What my poor mother back home in black Africa would say to these hideous traces of bites and scratches all over my neck, should she ever have the misfortune of seeing them, I fear to imagine. They extend even far beyond the back of my ears, several bruises and scars left generously there by the sadistic hands of my best payers, my best spenders. And even back down my spine too run a couple more – horrendous ones which I fortunately do not suffer the distaste of seeing vividly like those on my neck, and so I care less about them (p. 2).

La ville, comparée à « une pirogue vide sur la lagune » (Loba, 1960, p. 24) et ballotée par le vent, est un espace où les repères habituels sont sans cesse brouillés. Comme le dit Véronique Bonnet, « la représentation fictionnelle de la ville africaine se conjugue souvent avec une mise en scène des différents types de violences susceptibles de toucher, sinon d'anéantir les personnages, de dégrader inexorablement les lieux, de briser les symboles qui leur sont associés » (2002, p. 18). Si les femmes se donnent à la prostitution dans ce cadre qui les déshumanise, les hommes, quant à eux, déboussolés et sans travail, exploités et sous-payés et qui n'arrivent pas à s'en sortir, basculent dans « l'enfermement éthylique ou la violence autiste » (Garnier, 2003, p. 16) et dans la débauche. Ils croient trouver le réconfort dans l'alcool et entre les cuisses des prostituées.

C'est le cas de Ben et Ocholla dans *Going Down River Road* et de ToTo et Dusman dans *The Cockroach Dance*. Ils passent leur temps à écumer les bars tels que « Capricorn bar », « New Garden », « Delicious Day and Night Club » et le « Centre Karara »<sup>74</sup> de Grogan Road. Pour oublier leur misère, leur impuissance et leur désespoir, ils se lancent à corps perdu dans l'alcool. Pour Ocholla, c'est la seule façon d'oublier les soucis : « 'Guys like you and me, Ben,'... 'we have got to drink, Ben. Drink and drink. That is the only way to stay sober in this bloody hell' » (*Going Down*, p. 60). Cet avis est partagé par le père d'Azaro dans *The Famished Road* : « 'A man must be able to hold his drink because drunkenness is sometimes necessary in this difficult life' » (1991/1992, p. 35). De même dans *Kill Me Quick*, par exemple, Maina et la bande de Razor fument de la marijuana et boivent du gin nubien pour s'évader momentanément de ce « foutu enfer ». C'est aussi le cas de Maanan, the man et Kofi Billy dans *The Beautiful Ones* d'Ayi Kwei Armah : « it had been possible [for them] to take drink in the search for comforting darkness of the memory » (p. 69). Dans *Song of a Prisoner* (1971) de Okot p'Bitek, le prisonnier, pour oublier le calvaire, l'enfer qu'il vit et le désenchantement postindépendance, trouve sa consolation dans l'alcool :

---

<sup>74</sup> « Karara Centre, the next warmest place after home. One of the extremely few places in town where one can take one's bottle of Karara, lose oneself in a dark corner and tell the world to go to hell without having to apologize » (*Going Down*, p. 206).

I want to drink  
And get drunk,  
I do not want to know  
That I am powerless  
And helpless,  
I do not want to remember anything,  
I want to forget  
That I am a lightless star,  
A proud Eagle  
Shot down  
By the arrow of Uhuru! (pp. 103-104).

La plupart du temps, les beuveries qui se déroulent dans ces endroits crasseux sont à l'image de la déchéance des clients. Ainsi, Koullou, le narrateur-griot dans *Les écailles du ciel* (1986) de Tierno Monénembo, par exemple, parle du cabaret *Chez Ngaoulo* comme un « passage obligé des itinéraires les plus fortuits, refuge prédestiné des âmes les plus incurablement vagabonds ». C'est ainsi que lui et ses « compères », « des années durant, avec une assiduité de sentinelles » tentaient « de conjurer le sort à coups de pots et de paroles narcotiques dans un décor miteux » (Monénembo, 1986, p. 14). Ce sont les déshérités, les clients en loques et sous-payés qui viennent se saouler dans les bars sordides qui encombrent Grogan Road. Ils se font violence pour oublier leur frustration. Dépossédés de leur dignité, ils n'attendent plus rien de la vie. Ils boivent le plus souvent de la boisson locale (Karara et chang'aa), des boissons de qualité douteuse qui les assomment et qu'on nomme au Kenya « Kill me quick ». Ces boissons font plusieurs victimes chaque année. Pour remédier à ce phénomène, le gouvernement a légalisé la fabrication du Chang'aa pour mieux la contrôler (BBC, consulté le 03/03/2013). Ces boissons locales peuvent être comparées à l'absinthe au 19<sup>ème</sup> siècle en France (interdite en 1915, réautorisé en 2011) ou le « gin » en Angleterre.

Karara est décrit comme un poison lent avec l'odeur étouffante, un concentré d'acide qui brûle le ventre : « Karara, same tartness, same choking smell and same consuming fire in the belly. [...] That stuff is slow poison. [...] It tastes like concentrated acid. [...] A bit of it makes you zoom into the streets. A bit more than that grounds you for a few days » (*Going Down*, pp. 59, 103). Commentant sur la beuverie des pauvres, Charles Ambler estime que : « drinking is an escape; it anesthetizes men plagued by poverty, hunger, and loneliness; it

provides an opportunity for socializing and meeting women in a harsh urban environment. Drinking also forces into relief the powerful divisions in society » (2000, p. 184). En effet, « Karara Centre is one of the very few places in town where it's fun all month. The beer is cheaper, the air warmer, stuffier, more friendly » ou « the next warmest place after home. One of the extremely few places in town where one can take one's bottle, lose oneself in a dark corner and tell the world to go to hell without having to apologize » (*Going Down*, pp.103, 206). Dans cet environnement très pessimiste, l'ambiance du Centre Karara ponctuée de rires, de plaisanteries et d'humour des clients, les « joyous patrons », semble être les seuls moments de détente et de mise en suspens des problèmes quotidiens qui minent les pauvres.

À part ceux qui croupissent dans les arrières cours des bars, dans les bas-fonds des quartiers et dans les vomis, il y a d'autres qui sont décidés à profiter du plaisir qu'offre la ville. Ils sont prêts à tout pour parvenir à leurs buts, recourir à la violence s'il le faut : prendre par la force ce que la société leur dénie.

### **2.2.2 Briser le cycle de la résignation**

Les deux romans regorgent de cas de vol. Dans *Going Down River Road*, les membres de la bande de Mbunga à qui Ben a vendu les armes veulent dévaliser des banques. Les vols à mains armés, les braquages des banques sont légion et la presse locale en fait état : « BANK ROBBED, GUARDS KILLED ». Ben, après avoir lu le journal, dit à Ocholla : « the same story. Same bank ransacked again. This time three guards and two dogs got themselves killed and the bank lost two million shillings in cash » (*Going Down*, p. 168). Dans les années 60 et 70, le Kenya a connu une vague de violence urbaine ponctuée par les vols à mains armés qui ont fait plusieurs victimes. Ce phénomène a inspiré un des acteurs de ces vols. Dans un roman autobiographique, intitulé *My Life In Crime* (1984), John Kiriamiti revient sur ces années de terreur. Dans sa préface, il explique comment il a basculé dans la criminalité :

The late 1960s and early 1970s may be remembered as the years of great bank robberies in Kenya. This is the true story of one of the participants in some of these robberies, John Kiriamiti. In raw and candid language he tells the story of how he dropped out of secondary

school when he was only fifteen years old, and for a time became a novice pickpocket, before graduating into crimes like car-breaking and ultimately into violent robbery. This spell-binding story takes the reader into the underworld of crime, and it depicts graphically the criminal's struggle for survival against the forces of law (p. i).

Même ceux qui arrivent à se procurer de l'argent d'une manière peu recommandable s'adonnent eux aussi aux plaisirs frelatés, aux plaisirs de la chair et de la beuverie puisque, comme le dit Xavier Garnier, « le plaisir sexuel est l'aboutissement naturel de la course à l'argent. Les flux d'argent correspondent à des flux de plaisir. C'est au bout du compte dans le trou sans fond du corps stérile des citadines que l'argent vient s'engloutir » (2003, p. 15). Ocholla rêve lui aussi d'avoir de l'argent pour profiter de la vie : « ... they will make money, big money. And what will they do with it? Women; drink; what the hell else could one do with money? Can't screw the stuff, you know » (*Going Down*, p. 174).

Dans *The Cockroach Dance*, Toto est arrêté et condamné à cinq ans de travaux forcés après avoir été rendu coupable de falsification des chèques de voyage avec des expatriés qui ont pris la fuite. Le préjudice pour la Banque Commerciale où il est employé est estimé à cinq cent mille dollars. Sukuma Wiki, le vendeur de légumes est condamné à quatre ans pour vol de six parcmètres. Magendo reste en prison en attendant son jugement. Il a été appréhendé en possession d'objets volés évalués à des milliers de livres sterling. Les locataires de Dacca House qui sont condamnés pour vol veulent eux aussi prendre leur part du gâteau et sortir de la misère. Ce sont les conditions insoutenables dans lesquelles vivent ces gens qui les poussent à commettre de petits larcins. Tandis que les petits truands sont en prison, les « big thieves » sont en liberté et continuent leurs malversations.

Ceux qui exploitent les pauvres et volent en toute impunité sont des puissants qui font la loi. Cette manie de posséder des biens matériels initiée par ces nouveaux riches, des gens comme Tumbo Kubwa est devenue une pandémie qui se propage à une vitesse vertigineuse dans la population :

It had got so that if you did not breathe in your precious air in time on Grogan Road, someone would try to steal it. They did not have to need anything or be able to use it. There was possession-mania sweeping like a deadly flu through the city and it had affected them too. The itch to grab, grab and grab, initiated by Tumbo and his kind, was spreading like an epidemic so that if someone left a battered old shoes outside his door, the others stole it. Their being

constantly in need was developing in them some very strange characteristics (*The Cockroach*, p. 180).

Toto ne cache pas son envie de sortir de Dacca House, avoir une situation meilleure et acheter une voiture pour se pavaner comme les autres. Cependant, son salaire de misère ne lui permet pas de réaliser ses rêves : « He [Toto] detested passing out thousands of shillings to complete strangers every day, while his pocket is empty.[...] Too much hateful work, too little pay. The algebra was lousy, and so the equation would never balance, ever » (*The Cockroach*, p. 86). Sukuma Wiki a besoin d'argent pour renouveler sa licence dont le prix ne cesse d'augmenter. Il a été arrêté plusieurs fois par la police parce que sa licence est périmée. Et sans sa licence, il ne pourra pas continuer son commerce et subvenir aux besoins de sa famille (six enfants et sa femme).

Ces tracasseries policières et ces harcèlements permanents dont les vendeurs et les vendeuses à la sauvette font l'objet ont conduit un vendeur ambulant à s'immoler en désespoir de cause dans *Graceland* (2004) de Chris Abani. L'homme vend les « Okirika », les friperies, pour nourrir ses dix enfants. Un jour, il a vu sa marchandise confisquer et jeter dans le feu par la police. Et devant son impuissance à sauver sa marchandise qui se consume lentement mais sûrement sous ses yeux, il s'est jeté à son tour dans le feu :

A man came running toward him, carrying some clothes on hangers, a policeman hot on his heels. Just before he got to where Elvis stood, the man tripped and fell. The policeman pounced on him and snatched the clothes away, carrying them to the ranging bonfire and throwing them in. [...]

The heat slowly crumbled the fuel and the flames reflected off the face of the fallen man. Still prone from the policeman's tackle, he watched the fire slowly turn his goods into a mass of hot ashes. [...]

He stared into the blaze and the flames ripped through his heart, the fire entering him. His mind reached back and, like a dead star collapsed upon itself. He screamed. [...] The man screamed again and tore his clothes off, dancing around the fire naked, emitting piercing calls, bloodcurdling in their intensity.

Before, anyone could react, he jumped into the fire. As the flames licked around him, it seemed the fire smacked its lips in satisfaction. And in the fire, he continued to yell as he wrestled with it. The last thing Elvis heard before the man died was his terrible laugh. Its echo hung in the air (pp. 73-74).



La frontière entre cet extrait et le malheureux événement qui a eu lieu à Sidi Bouzid (Tunisie) le 17 décembre 2010 où Mohamed Bouazizi, un vendeur ambulant, s'est immolé après avoir été la cible des exactions policières est très poreuse. C'est cette immolation qui a déclenché ce qu'on appelle désormais le « Printemps arabe » ou la « révolte du jasmin ». On voit comment la réalité rejoint la fiction d'une façon macabre même si leurs modes opératoires ne sont pas les mêmes. La police est omniprésente dans la trilogie romanesque de Meja Mwangi et dans les romans urbains en général. Loin de maintenir l'ordre, leur mission non avouée est de terroriser la population pour que cette dernière ne réagisse pas face à la misère, la corruption ambiante et au dysfonctionnement à la tête de l'État. La police n'hésite pas à dépouiller les gens qui sont gardés à vue. Dusman l'a appris à ses dépens quand il est dépouillé de son porte-monnaie et de sa montre au commissariat par les deux policiers qui l'ont arrêté. La police est de ce fait la représentation ou le symbole de la violence d'État postcolonial. L'image de la police est ainsi écornée et les gens ne font plus confiance aux fonctions régaliennes de l'État (faire les lois, assurer la sécurité et rendre la justice) pour protéger la population.

Ainsi, les verdicts populaires au cours desquels les gens se font justice eux-mêmes et des meurtres gratuits pour des brouilles sont monnaie courante dans les villes africaines.<sup>75</sup> Dans *Flowers and Shadows* de Ben Okri, par exemple, un pickpocket est battu à mort : « [...] the pickpocket was caught and beaten to an unrecognisable pulp. It was a crude justice » (1980/19992, p. 85). Dans ce même registre, dans *The Cockroach*, un voleur est poursuivi et tué par une foule en furie : « By the time the law arrived, [...] there would be nothing for the police to do but collect the unidentifiable victim and go away. The mob was the effective law around here » (p. 312). Aussi, dans *The Man Who Came in from the Back Beyond* (1991) de Biyi Bandele-Thomas, un voleur est brûlé vif par une foule après lui avoir mis au cou un pneu arrosé d'essence :

---

<sup>75</sup> Voir les journaux africains qui font état de ces cas de verdicts populaires dans le livre *L'État en Afrique : La Politique du ventre* (1989), p. 295 de Jean-François Bayart. Pour le lynchage des voleurs par la foule au Kenya, il cite par exemple, *Sunday Nation* (Nairobi) du 1<sup>er</sup> février 1981, *Standard* du 21 janvier 1980 et le *Daily Nation* du 20 décembre 1979. Pour le Nigeria, il nous renvoie à l'article « Cette loi qu'on prend entre ses mains. La pratique de l'instante justice au Nigeria (1979-1983) » de G. Nicolas (1984).

“Wet him! Let them wet him!!” Someone got a can of petrol, another got hold of an old worn-out tyre from a nearby vulcanizer and with tyre like a necklace around his neck they poured petrol on him and set him ablaze. At first he took leave of his sense, screaming as he roasted alive, running in all directions. The mob dispersed and became men again, the angry, indignant, invincible mob scattered into scurrying little men and women running for dear lives. [...] At long last he acquiesced, collapsed on the ground and slowly roasted away. And life was back to normal at Mile 2 (p. 16).

De même, dans *Waiting for Angel* (2002) de Helon Habila un adolescent – soupçonné d’avoir volé et pris en chasse – a subi le même sort :

Sudden loud shouts draw my eyes to the street.

‘Ole!’

‘Thief! Catch am o!’

A mob wielding cudgels and cutlasses is hot on the heels of a youth who desperately crosses to the other side of the road, narrowly missing the fender of a truck. The mob follows, growing bigger as it goes. The youth, looking over his shoulders as he runs, crashes into a light pole falls senseless to the ground. Before he can regain a second wind the mob is on him. I watch the cudgels rise and fall, I hear him wailing, ululating scream finally turn into a whimper. They pour petrol on him and set him ablaze. I watch the fiery figure dancing and falling until it finally subsides on to the pavement as a black, faintly glowing, twitching mass (p. 40).

Cette justice populaire – « crude justice » – qui ne s’embarrasse d’aucune valeur humaine est un signe indéniable du délabrement d’un État pour lequel la protection de la vie des citoyens n’est pas une priorité. La violence, omniprésente, est devenue le lot quotidien des citoyens. Chacun semble intérioriser cette loi de la jungle et cette loi du talion qui, sans doute, deviennent un réflexe : « they just love to kill, kill, kill. [...] They were trained to run after and kill a thief, not listen to sermons. It was a conditioned reflex » (*The Cockroach*, pp. 27-28). En outre, certains bidonvilles comme Kibera et Mathare Valley sont des cités de non-droits où la police n’ose pas aller : « Mathare Valley is a pain in the police arse » (*Going Down*, p. 140 ). Présentée comme un dépotoir à ciel ouvert, elle est le berceau des dealers, des trafiquants de toutes sortes mais aussi une place de concentration des ouvriers qui

travaillent sur des chantiers en ville. Les habitants, les femmes et enfants inclus, sont des vagabonds qui boivent du Chang'aa et fument bhang (la marijuana).

De temps en temps, la police fait une descente musclée dans ce bidonville en mettant le feu aux cabanes et procède à quelques arrestations avant que les habitants n'organisent la riposte : « in the resulting smoke and chaos the policemen descend into the forbidden valley, make a few desperate arrests, then scramble out before the place regenerates into solid, obstinate, granite resistance to law and order » ( *Going Down*, p. 140). Les policiers ont peur d'aller dans ce quartier car ils ont peur d'être agressés ou tués : « a few coppers have got themselves knocked cold by unknown assailants down there » ( *Going Down*, p. 140). La violence est quasi permanente pour sauvegarder et protéger son territoire et ses intérêts : c'est la politique de survie au jour le jour. Ils n'ont plus rien à attendre de cette vie, d'où la violence comme moyen d'expression, une façon de se faire entendre.

À travers l'analyse des cas personnels de ces protagonistes dans *Going Down River Road* et *The Cockroach Dance*, Meja Mwangi a su exposer les problèmes quotidiens auxquels les gens ordinaires, les ouvriers et les gens qui vivent à la périphérie de Nairobi sont confrontés. La prostitution, la pauvreté, le crime, la violence, la corruption et l'exploitation sont les maux que dénonce Meja Mwangi dans sa trilogie. Il faut peut-être rappeler que les récits des trois romans (*Kill Me Quick*, *Going Down River Road* et *The Cockroach Dance*) de Meja Mwangi sont construits autour de deux amis, deux protagonistes, qui essaient de faire face aux problèmes quotidiens de la vie urbaine. L'amitié de ces personnages n'est-elle pas une valeur dans ce désert d'égoïsme incarné par l'individualisme ?

Tout comme *Kill Me Quick*, ces deux romans de Mwangi sont très pessimistes. L'image de la chute est omniprésente dans cette trilogie. Dans *Kill Me Quick*, on assiste à la descente aux enfers des deux héros. De même, dans *Going Down River Road* et *The Cockroach Dance*, Ben et Dusman sont licenciés de leur travail et viennent grossir le rang des éternels précaires. La situation de Ben est dans l'impasse. Aucune porte de sortie n'est envisageable : « The past is dead and rotten, butchered by his own ambition. The present is slowly spurring itself to an inevitably violent end. The future lies dark and mysterious in the uncertainty of the void beyond » ( *Going Down*, p. 40). Au-delà du cas personnel de Ben, c'est l'absurdité de la vie, la vie en tant qu'impasse et fardeau qui est pointée du doigt. Le « dégoût de la vie » est palpable : « nobody seems aware of where they are going, where they are coming from, or whether they are doing anything at all » ( *Going Down*,

p. 92). Commentant sur l'atmosphère qui prédomine dans *Going Down River Road*, Charles Ambler la compare au climat de dégénérescence généralisé qui régnait au Kenya dans les années 1976 : « *Going Down River Road* is a pessimistic work and, in that regard, very much reflects its time. By 1976 a sense of decay and decline had begun to undermine the optimism and confidence years in Kenya » (2000, p. 178).

La narration embrigade sans cesse les personnages dans une impasse où le bout du tunnel s'éloigne chaque jour de plus en plus. Même le Centre de Karara qui procurait un peu de réconfort dans cette ambiance morose offre à la fin du roman une scène de désolation :

This is not the Karara Centre that used to be. It is no more the smokey, dusty, warm Karara Centre of merry drunkards. Patrons used to sing, dance, shot, laugh, fight and vomit on the dirty floor. Not any more. There is nothing to sing about, nothing to laugh at, nothing to fight for and nothing to vomit. Now they just sit and stare blankly back at the campaign posters on the opposite wall and the ads. They just sit like dead fish; hardly drunk, cold and lonely, each lost in his own dark small world. Bleak, contagious loneliness surrounds each and every one of them. Infectious hopelessness that angers and frightens Ben. Desperate terror encroaches on him from all sides (*Going Down*, pp. 214-215).

A cette image apocalyptique vient s'ajouter l'abandon de Baby par sa mère Wini. Cet abandon peut être interprété comme un signe d'abandon d'une nouvelle génération, une génération livrée à elle-même, une génération sacrifiée. Son cas ressemble fortement à celui de l'enfant d'Araba sacrifié sur l'Autel de Dieu de l'argent dans *Fragments* (1969). Cependant l'abandon de Baby, et l'image apocalyptique qui transparaît dans cet extrait sont contrebalancés par quelques lueurs d'espoir et quelques notes d'espérance. L'attachement de Ben à Baby malgré le comportement de Wini et l'acceptation de celui-ci de reprendre le chemin de l'école après une tentative infructueuse dans *Going Down River Road*, représentent un signe d'espoir, et un geste d'amour dans un environnement souvent marqué par la violence, l'égoïsme et l'individualisme. C'est une fenêtre qui s'ouvre timidement sur l'avenir.

Dans *The Cockroach Dance*, c'est la prise de conscience de Dusman et sa détermination de continuer le combat contre l'exploitation et la tyrannie de Tumbo Kubwa, symbole de l'oppression, qui permet d'espérer. En effet, *The Cockroach Dance* rompt avec la résignation et l'aspect contemplatif et morbide de l'anti-héros. Aussi, le changement d'avis, l'évolution positive du personnage de Bathroom Man à la fin du roman et sa prise de

conscience que seule la lutte libère est un signe d'optimisme. Sa résolution de signer finalement le fameux « Dacca House Manifesto » et d'affronter Tumbo Kubwa quel que soit le prix à payer est un signe palpable d'une prise de conscience et de changement de mentalité : « 'I realised,' he said finally, 'that a time comes when a man himself can improve his own lot' » (p. 380). Et dans *Kill Me Quick*, malgré les vicissitudes, Meja voit le visage souriant de Maina lui adressant un message d'espoir : « 'somehow we have to live !' » (p. 151). Oreste, un des personnages dans la pièce *Les Mouches* (1943) de Jean-Paul Sartre, ne dit-il pas que la « vie humaine commence de l'autre côté du désespoir » ? (2005, p. 66). Le narrateur, voyant la situation désempérante dans *Fragments*, fait la même remarque : « There was a desperation here that was so deep it was beginning to be indistinguishable from hope » (*Fragments*, pp. 104-105).

## Conclusion : Deuxième partie

Le tableau que Meja Mwangi dépeint de la ville dans sa trilogie urbaine (*Kill Me Quick*, *Going Down River Road* et *The Cockroach Dance*) est loin d'être réjouissant. Les personnages sont pris dans une spirale, dans un piège sans fin où aucune porte de sortie ne s'offre à eux. Ils sont condamnés à vivre dans les « sous quartiers », dans les bidonvilles où la misère, la pauvreté et l'instinct de survie poussent les gens à s'adonner à toutes sortes d'activités pour survivre. Ils sont des cibles privilégiés des exploiters peu scrupuleux qui profitent de la misère ambiante pour s'enrichir. Ainsi, l'image de rêve et de fascination qu'offre la ville se transforme en cauchemar et en amertume.

La description de Meja Mwangi des bas quartiers de Nairobi et ses bidonvilles avec ses odeurs de pourriture et de saleté correspond à cette « vision excrémentielle » de la société ghanéenne décrite par Ayi Kwei Armah. Les conditions déplorables des protagonistes de Meja Mwangi évoquent la misère et la violence dans lesquelles pataugent les déshérités de la société :

The hot season came, heralded by swarms of flies and a dry dust-carrying wind that swept down the back streets chocking everything. The two young men became dehydrated and their bodies were covered in scales. [...] The stench of the gutters became almost unbearable and the office messengers no longer dared take their usual short cuts from back door to deliver their never-ending messages. The backstreets were left to the boys and the beggars. Strangely enough, with the increase in dust, heat and flies there was also an increase in the backstreet population, for some of Maina's old friends fresh from prison and determined to make a fresh start, came back to the old backyards (*Kill Me Quick*, p. 9).

Meja Mwangi, à travers *Kill Me Quick*, expose les problèmes socio-économiques qui se posent dans la société kenyane en général et aux jeunes en particulier. Sans une politique ambitieuse tournée vers la résolution des problèmes de chômage des jeunes, ceux-ci deviennent, par la force des choses, des délinquants. Arrêtés, ils sont condamnés à végéter en prison car aucune solution n'est en vue. Commentant la situation des jeunes en Afrique, Filip De Boeck et Alcinda Honwana pensent que : « [...] children and youth are often placed at the

margins of the public sphere and major political, socio-economic, and cultural processes. The challenging situation on the continent makes young people particularly vulnerable » (2005, p. 1). La désillusion, l'amertume et le désespoir des jeunes sont la conséquence de l'incapacité des dirigeants à mettre en place une société ou un État viable.

La structure narrative dans *Kill Me Quick* et *Going Down River Road* ne laisse entrevoir aucune possibilité aux protagonistes d'échapper à leurs conditions. Ils sont pris dans un « senseless cycle » qui n'est que le « cycle of the powerless ». Ce faisant, les protagonistes, sous l'effet de la frustration, tournent en rond : « [They] [...] simply round in frustrated widening circles like the ripples of water in a disturbed pool » (*Going Down*, p. 161). En effet, pour Roger Chemain, « le cycle, le cercle, l'éternel retour [deviennent des] symboles de fermeture, d'irréversible recommencement, de perpétuelle réitération d'une immuable tragédie » (1986, p. 411). De ce fait, la vie de Maina et Meja, de Ben et d'Ocholla est comparable à une « marelle au vent » où il faut, chaque fois, tout recommencer. Comme les protagonistes de Meja Mwangi, Dior Touré, dans *La nuit est tombée sur Dakar* (2004) d'Aminata Zaria,

[...] retraçait sans cesse les cases qui étaient aussitôt effacées par le vent. Je la revois, inlassable, se penchant vers la terre sèche et craquelée, redessinant le Palais, sans jamais parvenir à mener le galet qu'elle poussait à cloche-pied jusqu'à ce Palais. Il fallait tout recommencer chaque fois. Et le destin de Dior Touré est pareil à cette partie de marelle sous le vent. Elle a toujours essayé de surmonter les difficultés de sa vie. Dior qui se noyait dans la misère croyait pouvoir prendre le dessus sur tout un système, qui la renvoyait vers les bas-fonds chaque fois qu'elle pensait émerger. Et maintenant la voilà morte, la lutte est finie. Elle s'est rendu compte qu'elle n'y arriverait jamais (p. 220).

Ces jeunes, la plupart du temps, sont attirés par la ville où ils croient trouver une vie meilleure d'autant plus que le village n'offre aucune perspective. Comme le souligne le narrateur dans *Fragments* : « [the] destruction of the countryside made people look to the grinding town as if some salvation would be found there » (*Fragments*, p. 15). Ils vont vite

déchanter et tomber, pour les garçons, dans le banditisme et, pour les filles, dans la prostitution.<sup>76</sup> Comme le dit Chidi Okonkwo,

The emergence of a client-centered market economy, a corresponding decay of the traditional agrarian economy, the concentration of development projects in emerging urban centers combined to provoke a massive population shift from villages to urban areas, with a consequent outbreak of juvenile delinquency, prostitution, syndicated crime, environmental squalor, political chicanery, and violence (1997, p. 228).

Le problème de la délinquance, de la prostitution et de la violence qui découlent du manque ou de l'absence de perspectives pour la plupart des gens est largement abordé dans *Going Down River Road* et *The Cockroach Dance*. Dans ces deux romans, Meja Mwangi met l'accent sur l'exploitation et le dénuement des gens ordinaires, des gens qui sont sous employés et qui exercent des métiers qu'ils n'aiment pas, des ouvriers peu qualifiés qui triment sur des chantiers de construction pour un salaire de misère. Ces gens qui vivent à la périphérie de la ville sont ceux qui construisent les infrastructures et les hôtels dont ils n'auront jamais la chance de profiter. Pour Xavier Garnier, avec Meja Mwangi, surtout dans *The Cockroach Dance*, « le roman réaliste urbain découvre les classes moyennes et leur grande précarité » (p. 16). Dans *Kill Me Quick* et *Going Down River Road*, il s'agit plutôt d'ouvriers et de ruraux. Soulignons que Meja Mwangi, dans ses trois romans, remonte pas à pas l'échelle sociale. Si, par exemple, dans *Kill Me Quick*, les deux protagonistes (Maina et Meja) sont au bas de l'échelle et sans emploi, *Going Down River Road* décrit le quotidien de deux ouvriers (Ben et Ocholla). *The Cockroach Dance*, en revanche, est l'histoire de Dusman qui a eu un emploi bien payé avant d'être licencié. Toto, l'ami de Dusman, travaille à la banque. Ce qui est frappant, c'est que tous ces protagonistes mwangien sont obsédés par leur existence : le même mal de vivre est omniprésent.

La résonnance de la désillusion de cette classe moyenne est d'autant plus forte car au lendemain des indépendances toute la philosophie politique de Jomo Kenyatta se repose sur la prospérité de tous les kényans et en l'occurrence la classe moyenne. Sa maxime *Uhuru na*

---

<sup>76</sup> Voir Aminata Zaria, *La nuit est tombée sur Dakar* (2004). C'est l'histoire de deux jeunes filles sénégalaises âgées de dix-sept ans qui décident d'aller vivre à Dakar afin de sortir de la misère de leur village. Mais elles sont obligées de se prostituer pour survivre.



*Kazi* (Indépendance et Travail) des années 1960 sera remplacée une décennie plus tard, c'est-à-dire dans les années 1970, par *Hakuna Kazi* (Pas d'Emplois).<sup>77</sup> Ainsi, l'échec de cette politique d'emplois fait que dans les années 1970 la plupart des jeunes ont abandonné les villages au profit des villes pour tenter leur chance. Cependant, le manque d'emplois a poussé bon nombres de jeunes dans le banditisme, la criminalité et la prostitution. On note également l'explosion du nombre des enfants de rue et la prolifération des bidonvilles. Ce phénomène des enfants de rue, les conditions précaires des pauvres et la violence faite aux femmes sont abordés par la romancière ghanéenne Amma Darko dans son roman intitulé à juste titre, *Faceless* (2003). A l'instar de Meja et Maina, les héroïnes (Fofu et Baby T) de *Faceless* sont engloutis par la rue (« into the devouring jaws of the streets' » (p. 21).

Ceux qui ont la chance d'avoir un emploi sont exploités et sous-payés. Ils n'arrivent pas à vivre décemment et sont constamment tenaillés par la faim. C'est le cas de Ben, Ocholla et les ouvriers de la construction de la « Maison de Développement » dans *Going Down River Road* ou de Toto et Dusman dans *The Cockroach Dance*. Dès le début *The Cockroach Dance*, le narrateur met l'accent sur la violence de la faim qui risque de tuer les deux amis, Dusman et Toto, et qui les empêche de dormir la nuit : « 'I am famished,' Toto told him [Dusman]. 'Slowly starving to death.' / 'I am dead,' Dusman moaned, turning over his bed. 'Starved to an early grave. Jesus... my head' » (p. 2). Cette faim qui menace quotidiennement les personnages est omniprésente dans le roman : « he was hungry. [...] The last meal he had taken was the lunch [...] the day before. [...] I was lying here unable to sleep because of hunger » » (pp. 69-70). C'est une manière de dénoncer la dissonance et la violence qui ont cours dans la société. Tandis que certains se goinfrent de nourriture, d'autres meurent de faim. Le gouffre ne cesse de se creuser entre les nantis et les pauvres. Dans *Violence* de Festus Iyayi, le narrateur dénonce cette violence et considère que : « 'When in the same society, whereas one man has more than enough to feed himself, his dogs, cats, children and monkeys and many other men are weak and thin from hunger and their children are suffering from kwashiorkor, this is violence...!' » (1973/1987, p. 186).

L'exploitation, l'assujettissement et l'avilissement des plus faibles par les plus forts, les plus riches sont une forme de violence. Un système qui maintient les plus fragiles dans un

---

<sup>77</sup> Nous nous référons à l'écríteau devant un bureau à Nairobi où Meja est rentré à la recherche du travail dans *Kill Me Quick*. (Voir page 5).

état de dépendance permanent n'est-il pas un système violent ? Une société qui ne fait rien pour lutter contre l'injustice sociale, la marginalisation et l'exclusion n'est-elle pas une société avilissante et décadente ? Un système qui maintient les travailleurs ordinaires dans une précarité sous le joug des patrons et permet à ceux-ci d'avoir un pouvoir incommensurable sur leurs employés, est simplement inhumain. Un ouvrier qui ne peut pas manger à sa faim parce que son salaire ne lui permet pas de joindre les deux bouts et qui est pris dans un engrenage de prêts et de crédits est un être violenté et dévalorisé. Une fille/femme qui est obligée de vendre son corps, de se prostituer avant de subvenir à ses besoins n'est-elle pas une personne violentée et dépossédée de sa dignité ? Les locataires de Dacca House ne peuvent même pas demander une amélioration de leurs cadres de vie au risque de se faire expulser : cette oppression est une atteinte grave aux droits les plus élémentaires de la personne. Ces violences ne sont-elles pas le résultat ou la conséquence d'une dissonance/dysfonctionnement d'un système qui glorifie les plus riches, les plus forts aux dépens des « sans-pouvoirs » ?

Si les ouvriers de la « Maison du Développement » dans *Going Down River Road* acceptent tout sans broncher, ceux de *Le Cercle des Tropiques* (1972) font entendre leurs voix. Le chant de ralliement des membres du Club des Travailleurs en dit long sur leur détermination à restaurer un tant soit peu leur dignité bafouée et violée :

J'enrage de subir la vie de créature  
J'enrage de vivre dans la dépendance imposée  
Je tonne contre l'essorage de mon être épuisé  
Je tonne de voir mon âge s'essouffler dans ma jeunesse  
J'enrage de ne voir que la mort comme seule libération  
J'enrage contre les puissances qui m'étouffent  
Je tonne de ne connaître que les affres de la souffrance  
Je tonne contre ma vie d'esclave  
Je veux ma part de justice, ma part d'espoir  
J'arracherai mon droit d'être un homme libre  
J'arracherai mon droit à une existence décente ! (p. 121).

Aussi dans *Waiting for an Angel* (2002) de Helon Habila, les habitants du quartier de la Pauvreté (« Poverty Street ») protestent contre leurs conditions dégradantes et humiliantes. Leur manifestation s'est terminée dans un bain de sang orchestré par les sbires du régime en

place. Accepter sans broncher n'est-il pas encourager un système qui dévalorise l'être humain ? Ngugi wa Thiong'o estime que le silence complice de la population kényane est une carte blanche donnée à la classe dirigeante pour se faire exploiter : « the sad truth is that the neo-colonial ruling regime (under Kenyatta and Moi) has arrogantly betrayed everything for which our people have struggled for because it has been able to count on the silence of us Kenyans » (1983, p. 3).

À travers cette trilogie urbaine – qu'on peut classer parmi les romans de la contestation dans la mesure où on note l'échec, la désillusion et la « disjonction à jamais entre les espoirs et les retombés du destin » (Chemain, 1986, p. 10) des héros mwangien –, Meja Mwangi a su exposer les côtés obscurs des « sous-quartiers » et des bidonvilles de Nairobi avec leurs odeurs insoutenables face au clinquant qu'offre la façade de la ville. Les déshérités sont les anonymes, les invisibles parqués dans les arrière-cours lugubres des centres villes et des quartiers résidentiels : d'où l'usage récurrent des symboles thériomorphes et nyctomorphes qui inspirent l'angoisse et la peur. Le quotidien des personnages montre comment la ville, d'une manière inattendue, peut être à l'origine de la perte de repères, de la perversion et de la dépravation des mœurs. Dans cet environnement pollué, dans cette « jungle humaine », le langage, le vocabulaire utilisé par les personnages est autant pollué. Les règles de bienséance et de vivre ensemble sont gommées et réécrites, la politesse et la morale ont disparu. De ce fait, les gros mots, les expressions vulgaires sont employées pour interpellier ou incriminer l'autre. Les noms d'animaux sont utilisés généreusement et sans retenue pour rabaisser ses victimes.

Ainsi, dans *Going Down River Road*, les femmes sont des « truies », des « chiennes » et des « charognes » : « 'Bastard !... All of them [women]. They all are. All ready to go lay with the next cur that turns up with some money. [...] Bitches! All women are dogs. They will lay with anybody for anything. Bitches, bitches...' » (p. 115). De même, le regard que portent les femmes sur les hommes n'est pas différent. Ils sont considérés comme des « bâtards », « des animaux » et des « brutes » : « 'Men are animals.' [...] 'They [...] behave like monkeys and live like beasts » (p. 26), « Men are bastards » (p. 4), « men are such brutes » (p. 24). Ces points de vue, de part et d'autre, témoignent de la violence et de la tension sociale et le manque de confiance qui règne entre les hommes et les femmes : « Never trust any of them. Not one » (p. 115). Les rapports entre les hommes ne sont pas pour autant apaisés : Onesmus se réfère à Ben comme « fils de pute incirconcis » (p. 33) tandis que Ben traite ce dernier de

« trou-de-cul » (pp. 33, 88). Aussi semble-t-il que le langage de la narration, le langage du récit utilise le langage des personnages pour mieux dévoiler leurs maux. Selon Michel Nauman, Meja Mwangi, « l'écrivain des taudis de Nairobi [...] utilise la langue verte et métissée des bas-fonds pour dire [sa] profonde affection [...] pour ces hommes et ces femmes rejetés par la vie, cruellement blessés, mais, paradoxalement, malgré leur immense amertume et une carapace cynique, toujours capables de générosité » (2001, p. 78).

On note une certaine frustration, une dévirilisation ou une castration symbolique des personnages dans la mesure où ils sont impuissants à changer le cours des choses. Ils ne sont pas maîtres de leur destin et subissent la vie d'une façon résignée même si parfois on note une timide prise de conscience de la part de certains personnages. Quelques soient les brimades, les violences et le douloureux déracinement subis par les personnages, Xavier Garnier estime que :

La ville avec ses mutations incessantes, est le lieu d'une expérience de dépossession souvent douloureuse pour chaque citoyen, quelle que soit son origine. Elle est également un pôle d'attraction et de fascination toujours opérant, propice à la fabulation et à la circulation d'histoires inédites. Enfin, elle est un permanent laboratoire social, où s'expérimentent des façons de vivre nouvelles et où chaque comportement individuel est forcément en prise directe avec le collectif (p. 17).

En outre, la ville est le lieu de concentration de tous les pouvoirs (politiques, économiques et administratifs) et un endroit de création littéraire par excellence. Aussi la nouvelle génération d'écrivains kényans, la « génération Kwani ? » (en référence à la revue *Kwani ?* qui a vu le jour en 2003 et qui semble donner un souffle nouveau, un nouvel élan à la littérature kényane), font aussi de la ville, Nairobi, le thème principal de leur réflexion même si leur approche diffère de celle de leurs aînés. Ils s'inscrivent dans une littérature réaliste urbaine et font un clin d'œil à Meja Mwangi dans le troisième numéro de *Kwani ?* (*Kwani ?* 3(2003). Dans une note intitulée About Kwani Writers, «[t]hey discussed how to make what they were writing reflect the Kenyan street, the Kenyan shamba, the Kenyan bar, and of course the language of the Kenyan family.[...] In Meja Mwangi's words – to strive for the wind » (p. 6).

Cosmopolite, elle est le microcosme de la société. Lieu de perdition et de tensions sociales, elle offre également un cadre propice à la réalisation de soi : « [...] the city is where Kenyan novelists regularly project both the obsessions and the fears of their society » (Kurtz, 1998, p. 6). Ainsi la ville, comparée à un microcosme de la nation apparaît, selon Homi Bhabha, comme un espace marqué par des cultures différentes, un lieu hétérogène marqué par de tensions, de clivages et de contradictions : « The [city] becomes a space that is internally marked by [...] the heterogeneous histories of contending peoples, antagonistic authorities, and tense locations of cultural difference » (1990, p. 290). La plupart des écrivains habitent dans les grandes villes et sont confrontés à la réalité quotidienne : la violence, la dépossession de soi et le déracinement. Comme le dit Xavier Garnier, « le roman urbain [est]... un roman de la ville bien plus qu'un roman sur la ville » (2003, p. 13).

La violence qui sous-tend ces récits urbains est qu'aucune porte de sortie honorable ne s'ouvre à ces personnages pour sortir de la misère et de leur statut de laissés-pour-compte. Outre la violence urbaine, l'organisation socio-politique et économique de la société, notamment le poids de la tradition (société patriarcale), est à l'origine des violences qu'on pourrait qualifier de violences « insidieuses ». Ajoutons à ces violences « ordinaires » ou « familiales », la violence organisée au niveau de l'Etat par des régimes tyranniques et dictatoriaux. Ces autocrates, autoproclamés messie national, n'hésitent pas à bâillonner leur propre peuple et à précipiter leur pays dans un chaos indescriptible (guerre civile, génocide, assassinat, exécutions capitales...). Ces violences d'Etat font que le peuple – ne sachant pas de quoi demain sera fait – vit en permanence la peur au ventre, à l'ombre de la tyrannie.

## Troisième partie

### À L'OMBRE DE LA TYRANNIE

I have fought against white domination, and I have fought against black domination. I have cherished the ideal of a democratic and free society in which all persons live together in harmony and with equal opportunities. It is an ideal which I hope to live for and to achieve. But if needs be, it is an ideal for which I am prepared to die.

Nelson Mandela

The man dies in all who keep silent in the face of tyranny

Wole Soyinka

# Introduction

‘Our society is a battlefield. Poverty, corruption and hunger are the bullets. Bad governments are the bombs.’

*Dangerous Love*, Ben Okri

La plupart des régimes qui ont pris la place des colonisateurs après les indépendances en Afrique ont dérivé vers l'autoritarisme, le totalitarisme, l'absolutisme et le népotisme. L'instauration d'un régime à parti unique – où règne le culte de la personnalité – est marqué par l'absence de libertés individuelle. Dès lors, on assiste à la violation des droits les plus élémentaires des personnes. La population, souvent bâillonnée, est soumise à toutes les formes d'oppressions. Elles vont de l'intimidation à l'incarcération, en passant par la torture (physique, morale et psychologique...), l'arrestation arbitraire, la disparition et l'assassinat. La tyrannie, omniprésente, règne en maître. Le peuple, terrorisé, muselé, privé de parole, vit sous le joug, à l'ombre de la tyrannie. Les ressources du pays sont pillées et dilapidées. La corruption et le clientélisme – érigés en norme de gouvernement – deviennent une gangrène. Ces régimes qui violent inopinément les droits élémentaires de leurs citoyens peuvent être qualifiés de régimes tyranniques. Qu'entend-on par tyrannie ? Comment se manifeste-t-elle dans notre corpus ?

La tyrannie – qu'on peut qualifier de violence d'« en haut »<sup>78</sup> – peut être définie d'une manière générale comme « toute forme d'oppression et de violences » qui se manifestent par une « domination usurpée et illégale » (Dictionnaire de l'académie française, vol.1, p. 713). La tyrannie est « illégitime et illégale, car elle empiète sur les droits fondamentaux, méprisant de surcroît la volonté des sujets » (Marzano, 2011, p. 1375). Selon Aristote, dans *Politique*, « la tyrannie est une monarchie qui n'a pour objet que l'intérêt personnel du monarque ». Ainsi, aucun gouvernement tyrannique « ne songe à l'intérêt

---

<sup>78</sup> Nous empruntons cette expression « violence d'en haut » à Yves Michaud qui la définit comme « la violence mise en œuvre pour établir le pouvoir politique, le maintenir et le faire fonctionner » (1986/2012, p. 20).

général » de son peuple. Par ailleurs, la tyrannie présuppose « le gouvernement d'un seul, régnant en maître sur l'association politique » (REMACLE, consulté le 12/09/2013). Des régimes tyranniques sont des régimes qui au lieu d'œuvrer dans l'intérêt général de la population et pour le bien commun, privilégient l'enrichissement illicite et personnel de celui ou de ceux qui sont au pouvoir et la concentration des pouvoirs dans les mains d'un seul homme, le tyran. Ainsi, selon Yves Michaud,

Les tyrans se maintiennent en place par la terreur : la persécution et la mise à mort des hommes courageux, l'interdiction des réunions, la limitation des associations et de l'instruction, l'introduction de la méfiance entre les sujets et la quasi-disparition de la vie privée. [...] Le tyran fait régner sa terreur dans le cercle restreint de ses proches ou de sa cour, s'assurant la faveur du peuple par des mesures démagogiques. Au-delà de ces cercles, la répression se manifeste par des interventions spectaculaires et intermittentes – supplices et exécutions capitales (1986/2012, pp. 20-21).

La prédation économique, la violation massive des droits de l'Homme, l'absence de liberté d'expression et la violence (misère, pauvreté, démagogie...) qui sous-tendent ces régimes tyranniques constituent la toile de fond des deux romans de notre troisième partie : *Dangerous Love* (1996) de Ben Okri et *The Big Chiefs* (2007) de Meja Mwangi. Compte tenu de l'omniprésence de la violence dans toutes les sphères de la vie quotidienne, Okoro, l'un des personnages dans *Dangerous Love*, compare la société dans laquelle il vit à un « champs de bataille » : « 'Our society is a battlefield. Poverty, corruption and hunger are the bullets. Bad governments are the bombs. And we still have soldiers ruling us' » (Okri, 1996, p. 109).

Cette allusion d'Okoro, ce sont les soldats qui nous dirigent (« soldiers ruling us »), fait référence à l'incursion et à l'immixtion répétée de l'armée dans la vie politique du Nigeria. Il faut noter que ces régimes tyranniques qui ont régné et continuent de régner dans certains pays en Afrique ont pris le pouvoir à la faveur d'un coup d'Etat militaire et le Président issu de la junte s'autoproclame président à vie et confisque tous les pouvoirs. Autoproclamé « timonier » ou « guide providentiel », il a le droit de vie ou de mort sur ses concitoyens. L'Etat investi toutes les sphères de la société d'une manière grossière de telle sorte que la distinction entre le public et le privé s'amenuise. Cette dérive autoritaire, totalitaire et tyrannique s'inscrit dans la thématique globale de la violence sous toutes ses formes. Cette violence peut-être manifeste ou insidieuse.



Dans plusieurs pays africains, les régimes/pouvoirs en place – qui usurpent le pouvoir – ont souvent recours à une violence extrême (assassinat, génocide, nettoyage ethnique, guerre civile...) pour se maintenir au pouvoir quel que soit le prix à payer. Malheureusement, c'est la population qui paie le plus lourd tribut. Ainsi, les guerres atroces qui ont ravagé l'Afrique au début des années 1990 jusqu'en 2000 (Liberia, Sierra Leone, Djibouti, Congo-Brazzaville), la guerre civile du Nigeria connue sous le nom de la guerre du Biafra (1967-1970) et le génocide rwandais (1994) constituent la thématique de plusieurs romans et ouvrages. *The Big Chiefs* (2007) qui concerne notre étude se déroule dans un pays imaginaire qui ressemble au Rwanda happé par l'effroyable génocide de 1994 initié par les Big Chiefs aux abois. Dans *Dangerous Love* (1996), les personnages sont sans cesse hantés par le traumatisme de la guerre du Biafra.

Parce qu'elle encombre les espaces publics et privés, omniprésente dans la vie quotidienne, la violence insidieuse/ familiale /domestique (privations et contraintes de toute sorte, chômage, famine, violence conjugale, viol, maltraitance, harcèlement, violence économique, liée en partie à la globalisation/mondialisation) est souvent banalisée et retient peu l'attention des gouvernants et des décideurs. Cependant, ces violences quotidiennes de plus en plus fréquentes sont omniprésentes dans le champ littéraire africain.

# CHAPITRE I

## VIOLENCES INSIDIEUSES

Longtemps considérées comme normales (ce qui n'est plus le cas aujourd'hui), les violences « ordinaires », « familiales » – « exercées à l'encontre des faibles : femmes, enfants, exclus du système social » (Héritier, 1996, p. 13) – sont des violences insidieuses, peu visibles et difficiles à déceler comme, par exemple, le « harcèlement psychologique et moral » ou la « violence psychologique ».

D'une manière générale appelons violences insidieuses,

Contraintes de toutes sortes, violation de l'intimité, non respect de la dignité humaine, force de la tradition, statut des femmes dans la société... Les violences cachées quoique présentes sont vécues de l'intérieur, imposées par quelque tradition, les valeurs sociales, la vie que nous menons, la volonté d'individus qui contrôlent ou gouvernent le monde avec la bénédiction de systèmes sociaux, la mondialisation. Ces violences sont subies, parfois à cause de la couleur de la peau ou de l'origine. Ce sont des agressions physiques, spirituelles, verbales ou morales (Boni, 2002, p. 105).

Ajoutons à cette définition que la violence peut être « structurelle ». La « violence structurelle », est une « violence d'intensité constante, qui peut prendre différentes formes : racisme, sexisme, violence politique, pauvreté et autres inégalités sociales. Par la routine, le rituel ou les dures épreuves de la vie, cette violence structurelle pèse sur la capacité des personnes à faire des choix dans leurs vies » (Castro et Farmer, 2002, p. 98). Pour Johan Galtung (2004), la violence structurelle correspond à l'action d'une structure sociale ou d'une institution trop oppressive ou trop aliénante qui empêche les gens de satisfaire leurs besoins élémentaires : « a structure itself is violent by being too repressive, exploitative or alienating; too tight or too loose for the comfort of people » (POLYLOG, consulté le 28/11/2013). Ainsi, selon Yves Michaud, « [...] La famine, la sous-nutrition, l'absence de soins s'inscrivent dans des situations de domination qui concernent tous les aspects de la vie sociale et politique. De fil en aiguille, état de violence devient synonyme de domination et d'oppression »

(1986/2012, pp. 7-8), « domination économique, rapport capital/travail, et le grand partage Nord/Sud » (Héritier, 1996, p. 13), le fossé sans cesse grandissant entre les pauvres et les riches.

Ces violences sont plus ressenties dans les sphères privées – au sein des familles – dans la mesure où elles constituent le microcosme de la société. Les violences conjugales et domestiques qui traduisent le malaise de la société sont marquées par le sexisme/machisme des hommes, des agressions physiques, morales et sexuelles à l'encontre des femmes et la maltraitance des enfants (abus sexuels, maltraitance physique et morale). Les femmes et les enfants sont doublement victimes : d'une part, ils sont victimes de la situation délétère de leur société et pays et d'autre part, de la violence de leur conjoint ou père. Cette situation ressemble à la situation des afro-américaines lors de la ségrégation raciale aux États-Unis où elles sont à la fois victimes du racisme des Blancs, de la violence de leur mari et des conditions de vie exécrables. Cette époque est décrite par Gloria Naylor dans son roman *The Women of Brewster Place* (1981) dans lequel elle met en lumière les conditions déplorables de six femmes afro-américaines qui habitent dans un immeuble immonde appelé Brewster Place. De même, Maya Angelou, dans *I Know Why the Caged Bird Sings* (1969), décrit le racisme, la xénophobie et l'abus dont les femmes et les enfants font l'objet.

## 1.1 « La dictature de couilles<sup>79</sup> » : la phallocratie

L'environnement spatio-temporel décrit par Ben Okri dans *Dangerous Love* est marqué par la culture patriarcale, le poids de la tradition et l'assujettissement de la femme. Les tensions sociales qui envahissent et qui empoisonnent les relations interhumaines fleurissent sur le terreau fertile de la misère et de la pauvreté.

---

<sup>79</sup> Nous empruntons cette expression la « dictature de couilles » à Calixthe Beyala. (Voir son roman *Assèze l'Africaine*, 1994, p. 138. (« La surprise était une réunion familiale, une de ces dictatures de couilles où les hommes, croyant que tout leur appartenait, la terre, le ciel, les étoiles, reléguaient les femmes à l'arrière-plan et s'épouillaient les testicules »). Calixthe Beyala est considérée par Jacques Chevrier (1984/2004, p. 251) comme une « amazone des lettres africaines ».

*Dangerous Love* est une réécriture de *The Landscapes Within*<sup>80</sup> publié en 1981 par Ben Okri. Selon lui, une nouvelle version de *The Landscapes Within* est nécessaire parce que :

its story, its characters and themes, the Nigeria that it depicted, was very close to me then and has continued to haunt and trouble me through the years, because in its spirit and essence I sensed that it was incomplete. [...] I had wanted to write a novel which celebrated the small details of life as well as the great, the inner as well as the outer.[..] The many things I wanted to accomplish were too ambitious for my craft at the time. *Dangerous Love* is the fruit of much restlessness. I hope that I have, at last, managed to free its spirit (*Dangerous Love*, p. 325).

En somme, Ben Okri, dans *Landscapes Within et Dangerous Love*, raconte une histoire qui exalte la vie quotidienne : « I had wanted to write a novel which celebrated the small details of life as well as the great, the inner as well as the outer. I had wanted to be faithful to life as lived in the round, and yet to tell a worthwhile story » (p. 325). La famille, microcosme de la société, sert de cadre à l'auteur de *The Famished Road* (1991) pour peindre la violence socio-politique, le capharnaüm existentiel et le sexisme dont les femmes sont les plus souvent victimes.

### 1.1.1 Mariage forcé

Ifeyiwa, l'héroïne du roman *Dangerous Love*, a été victime d'un mariage forcé. Mariée de force au vieux et brutal Takpo, sa vie devient un enfer dès lors qu'elle rejoint celui-ci à Lagos, la capitale nigériane, qualifiée à juste titre de taudis (« 'hell-hole' ») (p. 81). En effet, Ifeyiwa, à la fin de la cérémonie de mariage (où personne ne demande son avis avant de

---

<sup>80</sup> Pour Daria Tunca, dans « *Dangerous Love* Ben Okri did not really try to change the story told in *The Landscapes Within*, for the major factors of differentiation between the novels are not to be found in the plot: the main characters and the chronology of events are similar. Rather, the difference lies in the addition of or in the importance given to certain statements, events, conversations, metaphors, the explicitness of theoretical considerations and their manifestation in the artist-hero's mind as he tries to find a way of capturing his vision on canvas, and the degree of accomplishment of the young painter's work » (2004, p. 86).

prendre une décision la concernant), est obligée de rejoindre son mari à Lagos. Le mariage lui a été imposé sans qu'elle puisse donner son avis : « the dowry was paid and almost all other arrangements had been finalised before Ifeyiwa knew what was happening. *Without any choice in the matter the marriage was forced on her* » (p. 79, c'est moi qui souligne).

Loin d'accepter son sort en victime résignée, elle essaie de fuir la vie qu'on lui impose : « she ran away from home, but she was caught and brought back before she reached the village boundary. She made attempts at poisoning herself, but gave up each time at the last moment » (pp. 79-80). La tentative de suicide d'Ifeyiwa traduit à la fois son malaise et son impuissance devant la tournure que prennent les événements. N'ayant aucune emprise sur sa vie, elle se demande s'il ne faudrait pas mieux s'en débarrasser. Recourir au suicide, à l'autodestruction comme la seule solution pour échapper à la tyrannie ou à l'oppression familiale et sociale est une violence inouïe.

La situation d'Ifeyiwa n'est pas un cas isolé sur le continent africain. Dans *The African Mask* (1994) de Janet Ruper, par exemple, Layo, une fille de douze ans, est mariée de force et obligée de quitter son village d'Abiri pour Ife. De même, Zulu Sofola dans sa pièce *Wedlock of the Gods* (1972) condamne la tradition et le mariage forcé des jeunes filles. Amma Darko, dans *Beyond the Horizon* (1995), soulève le problème du poids de la tradition par le truchement de mariage forcé de Mara avec Akobi. La « bonne nouvelle » du mariage de Mara lui a été annoncée par sa mère : « 'Your father has found a husband for you,' she gasped, 'a good man!' » (p. 4). Cependant, Mara ne partage pas l'enthousiasme de sa mère : « All I did was grin helplessly because I clearly remembered the same good news as this that mother had given my older sister two years before. Found, too, by my father. And my sister was now a wreck » (p. 4). De même, dans *Sous l'orage* (1963/1972) de Seydou Badian, le père Benfa veut imposer à sa fille Kany de se marier avec le vieux marchand Famagan : « tu auras le mari que je voudrai » (p. 22). Le ton autoritaire du père Benfa fait écho à la « dictature de couilles » dénoncée par la Nigériane Zulu Sofola dans sa pièce *The Sweet Trap* (1977) : « Get it into your head once and for all [...]. You are a woman and must be treated as a subordinate. Your wishes, your desires and your choices are subject to my pleasure and mood. Anything I say is law and unalterable. When I say something, it says; whether you like it or not, clear? » (Sofola, p. 10).

Tout comme dans *Beyond the Horizon*, c'est la mère de Kany, Maman Téné qui est chargée d'annoncer la nouvelle à Kany : « Kany, ton père et ses frères se sont réunis. Ils ont

décidé que tu épouseras Famagan. Sache donc te conduire en conséquence. Dans la rue, au marché, partout où tu seras, n'oublie pas que tu n'es plus libre. Tu as un mari désormais. Et les gens t'observeront. C'est la parole de ton père » (Badian, 1963/1972, p. 71). Et, devant le refus de Kany d'être la troisième femme de Famagan et de se prosterner ainsi devant la phallocratie – « [...] je ne peux être la femme de Famagan. Faites de moi ce que vous voudrez, je préfère mourir » (p. 72) –, sa mère laisse éclater sa souffrance, son assujettissement et son impuissance devant la tyrannie du maître de la maison : « je ne puis rien, tu le sais bien, je ne suis rien. C'est ton père qui décide, auprès de lui, nous ne sommes rien, ni toi, ni moi » (pp. 74-75).

Ainsi, les filles sont contraintes d'accepter un mariage imposé par la famille (surtout le père) qui se soucie plus de la valeur de la dot que du caractère et l'intention de son gendre. C'est le cas, par exemple, du père de Mara : « [He] took more into consideration the number of cows coming as the bride price<sup>81</sup> than the character of the man » (Darko, 1995, p. 4). C'est ainsi que Mara est « donnée » à Akobi : « she was given away to this man [Akobi] who paid two white cows, four healthy goats, four lengths of cloths, beads, gold jewellery and two bottles of London Dry Gin to my family, and took me off as his wife from my little African village, Naka, to him in the city » (Darko, 1995, p. 3). Takpo, dans *Dangerous Love*, insinue qu'il a payé beaucoup d'argent pour se marier à Ifeyiwa : « 'Do you know how much I paid on that girl's head, eh? If you sell all your things you can't pay her bride price » (p. 271) ou « your people asked a lot of money for you – I paid. I had an expensive wedding for you in the village » (p. 233). Les filles, considérées comme des biens de consommation, sont offertes aux plus offrants. Elles sont des objets, des poupées et des marionnettes dans la main de leur famille qui les échange contre de l'argent et des biens matériels. Cette pratique n'est guère différente de l'esclavage où les homme/femmes valides sont vendus ou échangés contre des pacotilles.

Le père étant souvent le seul pilier ou soutien de la famille, sa mort a d'énormes répercussions sur celle-ci surtout sur le plan financier. Ainsi, avec la mort du père d'Ifeyiwa celle-ci pense que sa dot serait utile à sa mère : « her dowry might be of use to her mother » (p. 80). Les femmes sont dépendantes de leur mari d'où leur assujettissement. Le père étant

le socle de la famille, sa disparition signifie *de facto* la disparition de celle-ci. Dans *The Bride Price* (1976) de Buchi Emecheta, les enfants Aku-nna et Nna-nndo font ces remarques quand on leur a annoncé la mort de leur père :

‘We have no father any more. There is no longer any schooling for me [Nna-nndo]. This is the end.’

*But, Nna-nndo, you have got it all wrong, Aku-nna said to herself. It is not that we have no father any more, we have no parents any more. Did not our father rightly call you Nna –nndo, meaning ‘Father is the shelter’? So not only have we lost a father, we have lost our life, our shelter!*

It is so even today in Nigeria: when you have lost your father you have lost your parents. Your mother is only a woman, and women are supposed to be boneless. A fatherless family is a family without a head, a family without shelter, a family without parents, in fact a non-existing family. Such traditions do not change very much (Emecheta, 1976/1995, pp. 24-25, en italique dans le roman).

Ifeyiwa perpétue cette pratique car son mari ne veut pas qu’elle travaille : « she knew that getting a job was completely out of the question » (p. 86). Dépendante de son mari, elle ne pourra pas subvenir à ses propres besoins et ceux de sa famille si son mari venait à mourir.

Dès lors que la dot est payée la fille devient la propriété de son mari dans la mesure où celui-ci pense avoir « acheté » sa femme. Comme le résume si bien Mara, dans *Beyond the Horizon* (1995) d’Amma Darko, elle devient la femme et la propriété d’Akobi après le mariage : « *Akobi’s father bought me off very handsomely. [I become] his wife...and property!* » (p. 7, c’est moi qui souligne). Notons l’utilisation des verbes « buy » dans « bought me » ou « pay » dans « paid on that girl’s head » qui connotent une réification de la personne, ici de la gent féminine.

La violation des droits les plus élémentaires d’Ifeyiwa, de Mara et de plusieurs autres filles qui ont été forcées à se marier malgré elles sont des violences quotidiennes et familiales. Ces pratiques rétrogrades sont instituées par une société patriarcale où le poids de la tradition est écrasant. Aussi, la pérennité de ces violences faites à la gent féminine est l’œuvre de la complicité des femmes elles-mêmes, ces femmes, ces matrones, ces belles mères, ces tantes et ces grand-mères que Calixthe Beyala (1990) nomme des « fesses coutumières » (p. 74).

### 1.1.2 Complicité des « fesses coutumières » : la gynécocratie

Les pratiques rétrogrades, scandaleuses et dangereuses comme le mariage forcé, l'excision, l'infibulation et d'autres formes de brimades dont sont victimes les femmes sont perpétrées sous le couvert du silence (passivité, indifférence) et la complicité des femmes elles-mêmes. Comme le souligne si bien Gay Wilentz : « women too often uphold practices that proscribe their choices and rights as women » (2000, p. 44). Le rôle joué par les femmes dans le processus de leur propre victimisation est la thématique, par exemple, des romans de Flora Nwapa, *Efuru* (1966) et *Idu* (1970), de Buchi Emecheta, *The Bride Price* (1976) et *The Joys of Motherhood* (1979).

Lors de la cérémonie de mariage d'Ifeyiwa, sa mère l'avait encouragée à se marier tout en lui disant que Dieu prendra soin d'elle. De même, les vieilles femmes du village l'ont prodiguée de conseils. C'est à travers une analepse qu'Ifeyiwa revient sur ces événements qui n'ont cessé de la hanter. Sa déchéance à Lagos ne lui permet pas d'oublier ces moments où sa vie a basculé :

The marriage ceremony went off without a hitch. *Her mother had urged her on, saying that life would take care of its own. [...] Her mother didn't even cry when Ifeyiwa left for Lagos with her husband. She had made her compromise to the terrors that hung over her family and the village. Ifeyiwa had succumbed to the marriage with Takpo in the hope that the elder women of the village were right. They had said that with time she would learn to live with him, and might even grow to love him* (*Dangerous Love*, p. 80, c'est moi qui souligne).

Également, Mara se souvient – avant son mariage – des paroles de sa mère l'exhortant à suivre la route que Dieu lui a tracée :

Once, long ago, I believed mother when she said to me, 'Your life is your road, Mara. God puts you at the start of this road and propels you to walk on, and only He knows where your road will end, be it is the road He chose for you and you must walk it with gratefulness because it's the best for you.' Once, before I started to walk my road all my own, I believed mother. But that was before I was given to that man [Akobi] (Darko, 1995, p. 3).



La complicité, la passivité, voire la fatalité de ces « fesses coutumières » devant l'inexorable déchéance de leurs filles, cousines ou grand-filles montrent à quel point elles ont intériorisé ces pratiques qui sont transmises de génération en génération sans se soucier de ses conséquences fâcheuses et de la violence à laquelle ces filles sont soumises. Le conseil que Maman Téné donne à Kany est édifiant à plus d'un titre du degré de l'intériorisation de ces pratiques : « il n'est pas question d'aimer, fit maman Téné, tu dois obéir ; tu ne t'appartiens pas et tu ne dois rien vouloir ; c'est ton père qui est le maître et ton devoir est d'obéir. *Les choses sont ainsi depuis toujours*. [...] Tu n'as pas à pleurer, *tu n'es ni la première, ni la dernière* » (Badian, 1963/1972, p. 72, c'est moi qui souligne). La mère d'Ifeyiwa de même que celles de Mara et de Kany en encourageant le mariage de leur fille dans ces circonstances perpétuent la suprématie de la société patriarcale et l'oppression de la gent féminine. Pour Naana Banyia Horne, « gender oppression persists because of the support some women lend to the victimisation of other women » (1999, p. 321). En outre, l'éducation reçue par les filles les condamne à percevoir leur situation comme normale :

Mother had taught me that a wife was there for a man for one thing, and that was to ensure his well-being, which included his pleasure. And if demands like that were what would give pleasure, even if just momentarily, then it was my duty as his wife to fulfil them. So that even those nights when he ordered me to sleep on the thin mat on the hard floor, even if I laid there and could not sleep and suffered a splitting headache the next day because of lack of sleep, I still regarded my suffering as part of being a wife, and endured it just like I would menstrual pain. That he had bought me no new clothes and left me still with only those I had come in from the village, and that in spite of this he had also forbidden me to sew any of the cloth he had presented me with as part of my dowry, I saw also as falling under 'obey and worship your husband', as my parents and the family elders stringently repeated to me at the end of the marriage rites. In other words, that, too, was for me normal (Darko, 1995, p. 13).

La réflexion de Mara est révélatrice de l'intériorisation des normes et des valeurs qui gouvernent sa société. L'éducation qu'elle a reçue lui a été transmise par sa mère qui la détenait sûrement elle aussi de sa mère. Ainsi, on est en face d'une violence socio-culturelle – qui se transmet de génération en génération – qu'on peut qualifier de symbolique ou d'invisible dans la mesure où les filles et les femmes ignorent qu'elles sont victimes d'une situation arbitraire et violente. Xavier Crettiez, se basant sur les travaux de Pierre

Bourdieu (1992), estime que « la violence symbolique fonctionne grâce à un double mécanisme de reconnaissance et de méconnaissance. La domination des uns n'est possible [...] que parce que les dominés *reconnaissent* comme légitime l'ordre social dominant tout en *méconnaissant* son caractère arbitraire d'ordre aliénant » (2008, p. 7, italique de l'auteur).

*In contrario*, Mama Kiosk, dans *Beyond the Horizon*, ne se complait pas dans la soumission aveugle et indiscutable face à la tyrannie patriarcale. Elle rappelle les règles qui gouvernent la société traditionnelle et le devoir qu'ont les maris de prendre soins de leurs épouses : « tradition demands that the wife respect, obey and worship her husband but it demands, in return, care, good care of the wife. Your husband neglects you and yet demands respect and complete worship from you. That is not normal' » (Darko, 1995, p. 13). A travers le point de vue de Mama Kiosk, on remarque que la tradition elle-même s'oppose à cette violence puisqu'elle impose aussi des devoirs aux maris.

Dans un autre registre, c'est le traumatisme de l'excision de Salimata, l'héroïne, qui retient l'attention du lecteur dans *Le Soleil des Indépendances* (1968/1970) d'Ahmadou Kourouma. Ici aussi, la complicité de la mère de Salimata et de la vieille garde des traditions séculaires est pointée du doigt. Pour la mère de Salimata, l'excision, ce « rite de passage » est une cérémonie durant laquelle la jeune fille se débarrasse de son « impureté » : « l'excision est la rupture, elle démarque, elle met fin aux années d'équivoque, d'impureté de jeune fille, et après elle vient la vie de femme » (p. 34). C'est ainsi que durant des jours, des semaines, des mois et des années, la mère de Salimata ne cesse d'assommer sa fille avec les louanges de cette cérémonie qui, selon elle, « [...] n'est pas seulement la fête, les danses, les chants et les ripailles, c'est aussi une grande chose, un grand événement ayant une grande signification » (p. 34). Cependant, Salimata déchanté quand le couteau « à la lame recourbée » de l'exciseuse coupe dans sa chair et la traumatise à vie :

Elle [Salimata] revoyait chaque fille à tour de rôle dénouer et jeter le pagne, s'asseoir sur une poterie retournée, et l'exciseuse [...] avancer, sortir le couteau, un couteau à la lame recourbée, le présenter aux montagnes et trancher le clitoris considéré comme l'impureté, la confusion, l'imperfection, et l'opérée se lever, remercier la praticienne et entonner le chant de la gloire et de la bravoure. [...] Salimata se rappelait quand vint son tour, quand s'approcha la praticienne, [...] les yeux débordant de rouges et les mains et les bras répugnants de sang, le souffle d'une cascade. Salimata se livre les yeux fermés, et le flux de la douleur grimpa de l'entre-jambes au dos, au cou et à la tête, redescendit dans les genoux ; elle voulut se redresser pour chanter mais ne le put pas, le souffle manqua, la chaleur de la douleur tendit les membres,

la terre parut finir sous les pieds et [...] la torpeur pesa sur les paupières et les genoux, elle se cassa et s'effondra vidée d'animation (pp. 35-37).

Ces violences familiales, insidieuses et rampantes acceptées sous le sceau de la tradition est une violation de la dignité humaine. Les défenseurs de ces traditions d'une autre époque ne sont pas en mesure de remonter à la source de ces pratiques et démontrer ses bienfaits ou ses raisons d'être. La défense autiste de ces traditions par la phallocratie et avec la complicité d'une certaine gynécocratie est une violence aveugle et déshumanisante perpétrée à l'encontre des jeunes filles et des femmes elles-mêmes.

Cette « dictature de couilles », cette tyrannie patriarcale, ne perdure que grâce à la complicité tacite des femmes qui acceptent leur condition de dominée : « women's inability to challenge patriarchal forms of repression results in their children being forced to pay for their mother's mistakes » (Bungaro, 2007, p. 33). Aussi la soumission des mères oblige les filles à subir à leur tour la dictature patriarcale : « the mother's victimisation not only humiliates the mother, it mutilates the daughter who has no valid gender model to cling onto » (Bungaro, 2007, p. 33). En conséquence, Ifeyiwa regrette de ne pas avoir de femme modèle pour la guider dans sa vie : « it saddened her that, apart from her mother and the uninspiring teachers at school, *she had met no other woman to look up to, who could have guided her*. Then she became angry that she had allowed herself to be so cheated of living » (p. 253, c'est moi qui souligne).

Heureusement, des voix timides mais tenaces se lèvent parmi les hommes pour dénoncer ces pratiques qui font souffrir tant de filles. Dans *Dying for My Daughter* (2004) de Baba Jallow, par exemple, Umar proteste contre l'excision de sa fille Ramatouille et condamne la tradition. Il est prêt à mourir pour que sa fille ne soit pas excisée.

Après avoir livré les jeunes filles à leur bourreau (mari) avec la complicité et la bénédiction des « fesses coutumières », personne ne se préoccupe plus de ce qui leur arrive dans leur foyer. Elles sont livrées à elles-mêmes souvent dans un milieu où elles n'ont aucun repère. Les filles, le plus souvent, quittent le village pour rejoindre leur mari dans les grandes métropoles : Mara quitte Naka, son village, pour Accra et Ifeyiwa son village pour Lagos. Elles ont du mal à s'adapter à leur nouvel environnement et souffrent d'un violent déracinement : « 'I don't belong here' [...] 'Ever since I was taken from home I don't belong anywhere anymore' » (p. 20). Elles sont brimées, violées et humiliées sans que personne ne

viennent à leur aide. Elles font face à une violence inouïe de la part de leur mari qui les exploite dans l'anonymat du foyer. Leur voix est inaudible car le plus souvent elles considèrent que ces violences conjugales sont normales, voire inévitables.

### 1.1.3 Violences conjugales

Esseulée et à la merci de son mari, loin de son village et les siens, Ifeyiwa est l'objet de plusieurs brimades. Elle se rend compte dès son arrivée à Lagos qu'elle ne sortira pas indemne de ce mariage. Elle a compris qu'elle a hypothéqué son avenir, sa vie et que chaque pas qu'elle fera ne peut que la précipiter davantage dans l'abîme :

She had no sooner arrived in Lagos than she realised that her act of compromise had forever caged her buoyant spirit. A feeling of isolation and sense of having left too much behind crowded the first few months of her arrival. *She had taken the step. And every step after that became another foot forward into a landscape of losses* (*Dangerous Love*, p. 80, c'est moi qui souligne).

Cette prise de conscience très tôt que rien ne plaide en sa faveur et qu'elle est dans l'impossibilité d'agir sur le cours des événements rend sa situation d'autant plus violente et sa souffrance permanente. Ainsi, prise dans « un piège sans fin », chaque jour qui se lève apporte à Ifeyiwa son lot de souffrance et de grincement de dents. Loin d'être la femme de Takpo, elle devient son domestique, sa servante (une bonne à tout faire), bref son esclave : « he [Takpo] treated her like a slave » (p. 81). L'intention de Takpo est claire. Il ne cherche pas une femme mais une jeune fille qui s'occuperait de lui dans sa vieillesse : « He wanted to marry a young girl who would take care of him in his old age » (p. 79).

Ainsi, Ifeyiwa se trouve piégée dans le rôle d'esclave, de bête de somme et non de femme. Du matin au soir, elle s'attelle aux travaux ménagers et trouve à peine le temps de manger : « After a hard day cooking the food, cleaning the room, washing his dirty clothes and his old-fashioned khaki underpants, fetching water three times a day for his baths, splitting firewood, sweeping the corridor, going to the market, she was barely able to snatch time to eat » (p. 81). Et comme si cela ne suffisait pas Takpo a une mauvaise habitude :

Often, as she ate her food in a corner, he would calmly fart. She would hear the sound and soon afterwards the smell, which she had grown used to anticipating, would overpower her. She would immediately lose her appetite. But she wouldn't be able to get up and leave the room for fear that this might annoy him (*Dangerous Love*, p. 81).

L'agissement de son mari la dégoûte. Cependant, elle ne réagit pas de peur d'attirer la colère de son mari. Vu le tempérament imprévisible et le caractère de Takpo aucune discussion constructive n'est possible entre eux. Elle est là pour recevoir des ordres et les exécuter sans broncher de peur de blesser son égo démesuré, de mettre à mal sa sacro-sainte virilité : « you know I can't tell him [Takpo] anything » (p. 18). Ce faisant, elle endure les caprices de Takpo en victime résignée et exécute les multiples ordres contradictoires qu'il lui donne et n'hésite pas à la frapper ou à l'humilier pour des broutilles :

'Ifeyiwa, is my water ready?'

'Ifeyiwa! You are here in the kitchen. So why don't you answer me?' he said with all of his mouth, believing that the louder he talked the more commanding he appeared, and the more people listened.

But Ifeyiwa stayed silent. She blew furiously at the embers till the kitchen became suffused with thick grey smoke. He chuckled, shook his head, and went out towards the bathroom.

Ifeyiwa went on fanning the fire. The firewood was wet. Smoke rose into her face. She coughed and tears poured down her face. Her husband came back and said: 'Ifi! Ifi! There is another rat in the trap, you hear? When you've finished go and remove it before it starts to smell. After that I want you to go to the shop and take care of things till I arrive, you hear?'

She remained silent. Then she coughed

'If you are coughing why don't you leave the kitchen, eh?'

Silence.

'Foolish girl. Choke as much as you like, hah!'

Exasperated, he slammed the zinc door and went into the slime-ridden bathroom (*Dangerous Love*, p. 88-89).

La relation maître/esclave et dominant/dominée qui se dégage de cet extrait ne laisse aucune possibilité à une vie de couple apaisée et conviviale. On note une absence de dialogue. Takpo hurle ses ordres et Ifeyiwa ne peut répondre qu'avec un silence étranglé. La tension est perceptible. Takpo essaie de faire régner son autorité avec la répétition de : « You hear? » ou « why don't you answer me? ». Le silence d'Ifeyiwa traduit à la fois son dédain et sa peur

envers son mari, son maître. La frustration d'Ifeyiwa et la volonté de Takpo d'exhiber sa masculinité ne font qu'accroître les mésententes et les discordes qui sont de plus en plus omniprésentes.

C'est sous la forme d'un dialogue entre Omovo et Ifeyiwa que le narrateur informe le lecteur des déboires de cette dernière. Elle ne peut que se confier à Omovo. Après avoir découvert un gros rat pris dans le piège sous le lit, Ifeyiwa entreprend de nettoyer la maison :

'I began to clean up the whole house. I swept away the cobwebs, cleaned the corners, broke down insects' nests on our ceiling, and drove out all the wall geckoes and lizards. He came into the house and saw me cleaning and he was angry that I did not go to the shop when he came home to eat. And *he beat me again. Omovo, what does it all mean? Did I do wrong?*' (*Dangerous Love*, p. 18, c'est moi qui souligne).

Au regard de cet extrait, transparaissent la confusion et la peur d'Ifeyiwa. L'incertitude d'Ifeyiwa est marquée par ces interrogations : « what does it all mean? Did I do wrong? » Ces questionnements témoignent de l'impossibilité d'Ifeyiwa de donner du sens aux ordres reçus et aux agissements de Takpo. Elle est déstabilisée par la violence aveugle de son mari. Sa confiance s'érode : elle perd confiance en elle. Le doute s'installe. La victime doute de ses capacités et se demande si ce n'est pas elle qui est dans l'erreur. Elle se remet en cause, ce dont son mari est incapable.

Miné par la jalousie, Takpo ne cesse de l'espionner, de la frapper et de l'humilier publiquement. Il fait tout pour l'isoler pour avoir plus d'emprise sur elle. C'est ainsi qu'une nuit elle est contrainte de dormir dehors après avoir été battue par son mari qui lui reproche d'être sortie sans sa permission :

'Ifi, where have you been?  
Words failed her. She braced herself.  
'Where have you been?'  
'I went to see my friend, Mary. On my way back the rain beat me.' he looked up at her. His hands quivered more noticeably. 'Why didn't you tell me where you were going?'  
'You were out.'  
'So whenever I go out you go out, eh?'  
'No'  
[...]

‘If you go on like this I will send you back to your wretched people! I will send you back to your miserable family. When you foolish village girls have small education dat’s you behave, eh?’

His anger overflowed. He lashed out with the belt and caught her on the neck. She screamed, jumped sideways, and crashed into the cupboard of food. He lashed at her again. He tore the shoulders of her yellow dress. He went on whipping her till she grabbed the belt, rushed to the door, and ran out into the wet night with her clothes in tatters.

‘Run! Run! Outside if you like! You will sleep outside tonight’ he shouted. [...]

She slept like a lost child that had cried itself to sleep [...] the whole night [...] on the cement platform (*Dangerous Love*, pp. 138-140).

Aussi, un soir, il va à l’école où Ifeyiwa suit les cours de secrétariat pour la ramener *manu militari* à la maison :

One night as he [Takpo] sat in the room, brooding, waiting for her, he found himself imagining all sorts of things. He imagined her getting up to funny things with the teachers. Driven by an excess of insecurity he got dressed and went to school to spy on her. [...] He found Ifeyiwa laughing with a group of boys and girls. Her face shone with sweat. Her eyes were animated. She was possessed of brightness and a sociability that he had never seen before. His heart was lacerated by the fact that she seemed more natural with her age group than with him. More than that there was the feeling that once she left his company she became another person, she changed into something inaccessible to him. *Overcome with a fit of jealousy he stormed into the midst of the chattering young men and women, seized Ifeyiwa by the arm, and dragged her home. He forbade her to return to the evening classes again* (*Dangerous Love*, p. 87, c’est moi qui souligne).

Ces extraits montrent plusieurs formes de violences dont Ifeyiwa est victime. Ces violences, omniprésentes dans le roman, vont des violences psychologiques (insultes, chantages, menaces, privations, humiliations et dénigrements) en passant par des agressions physiques (coups et brutalités). Dans cette vague de violence, la famille d’Ifeyiwa n’est pas épargnée. Elle est décrite par Takpo comme : « [a] miserable family [with] wretched people ». Notons aussi la violence et la répétition du verbe renvoyer (« send...back ») comme si Ifeyiwa n’était qu’un objet. Pour cacher l’irréalité de ce mariage (p. 93) et camoufler la souffrance d’Ifeyiwa, Takpo ment souvent à ses amis : « [...] Takpo had endlessly boasted about his beautiful wife, about how obedient and respectful she was, and about how much

love there was between them. [...] He even said that they watched Indian films together and danced at parties on weekends » (p. 93).

La dissonance et le malaise de ce mariage sont dus à plusieurs facteurs : absence de consentement mutuel entre les époux (c'est un mariage forcé), la différence d'âge (Ifeyiwa a à peine dix-sept ans alors que Takpo est un vieil homme) et le charme. L'aspect physique d'Ifeyiwa contraste avec celui de Takpo. En effet, Ifeyiwa trouve son mari dégoûtant : « he had a small head, severe eyes, a large elastic mouth, and browned teeth. He was quite tall, and stooped, and he had long arms » (p. 80). De plus, ses habitudes qui manquent d'élégance répugnent Ifeyiwa : « all morning he masticated his chewing stick and spat the mangled fibres all over the house. He has no style. He was incredible hairy » (p. 80).

Par contre, Ifeyiwa est présentée comme une beauté qui soulève des désirs chez les hommes : « Her face was lean, pretty, a clear coffee-brown. Her eyebrows were neat black lines. She has small firm lips and a fine nose. But it was her eyes that moved things in him [Omovo]. There were intelligent and hopeful. They had mysterious depths to them » (p. 20). Donc, c'est par la force des choses que ces deux êtres – qui à priori n'ont rien en commun, qui ne sont pas faits pour se rencontrer – sont appelés à cohabiter sous le même toit. Par la mise en opposition de l'aspect physique d'Ifeyiwa et celui de Takpo, l'auteur met en évidence le caractère dissonant de cette cohabitation forcée. Cette structure manichéenne utilisée délibérément par Ben Okri lui permet de montrer le fossé qui sépare les deux personnes qui sont appelés à vivre ensemble. Rappelons que cette esthétique manichéenne – employée dans un but didactique – est liée au roman populaire. La description physique des deux personnages met à la fois en exergue la beauté d'Ifeyiwa qui contraste d'une manière éclatante avec l'aspect vieillissant et repoussant de Takpo.

Compte tenu de sa répulsion et de son dégoût à l'égard de Takpo, pendant un mois, elle refuse qu'il la touche. Malgré les menaces, les privations et les supplications, Ifeyiwa ne cède pas. Cependant, un jour, Takpo, après avoir déjoué la vigilance d'Ifeyiwa, met un psychotrope, « deux cachets de Madras », dans sa boisson et la viole :

She [Ifeyiwa] felt groggy. Drowsiness overcame her. And she could not summon the energy or will to resist him when he took off her pants and climbed on her. She tried to fight him off, but her limbs were heavy and she moved as if she submerged beneath oil. She felt the blurred form of her husband struggling over her. [...] Then she felt him as he penetrated her, plunging, ripping her open. She felt her blood drip down her. She started to cry. But he stopped. She held



her breath. He got off her, opened a bottle of Vaseline, came back, and spread open her legs. After applying the Vaseline he struggled over her again, and penetrated roughly. She felt the tear of her flesh, and she cried out. She bled profusely. She cried all through the crudity of his movements. He didn't enjoy the act. When he got off her, and got dressed, he stunned her with a slap on her face (*Dangerous Love*, p. 82).

Droguée, battue et violée, Ifeyiwa fait l'objet d'une violence domestique inouïe, d'une grave atteinte à sa dignité. Elle est victime d'un viol conjugal. Ben Okri, d'une manière poignante et crue, dénonce la violence conjugale, les violences faites aux femmes dans les sociétés patriarcales au Nigeria et en Afrique. Mais au-delà de l'Afrique, ce sont les violences aveugles et autistes perpétrées à l'encontre des femmes en général dans le monde qui sont dénoncées. Les violences domestique ainsi que les viols qui laissent les victimes traumatisées à vie ne doivent pas être perçus, selon A. Addo, cité par Ampofo (1993), seulement comme un acte de violence contre une femme, mais aussi comme une violence perpétrée contre la femme en général : « Society [...] needs to view rape not so much as an act of violence against an individual woman, but as a 'violent repudiation of the female in the crudest assertion of the maleness' » (p. 108).

Compte tenu de sa situation inextricable et les violences dont elle fait l'objet, Ifeyiwa ne peut que regretter le sort que la vie lui a réservé. Elle regrette sa résignation et son compromis devant la tyrannie de sa famille et de la société : « Her compromise had betrayed her » (p. 82). Plus loin, le narrateur ajoute : « she saw fully how her initial compromise had betrayed her. She should never have accepted in the first place. She might now be living her real life. [...] Then she became angry that she had allowed herself to be so cheated » (p. 253).

Les seuls moments qui permettent à Ifeyiwa de sortir de la noirceur de sa vie de recluse, de « servante et objet » et de vivre un semblant de « vie réelle » sont uniquement les moments passés avec Omovo en cachette et loin du regard des habitants du ghetto. De même, pour Omovo, ses rencontres secrètes avec la belle Ifeyiwa lui donne l'occasion de s'évader, de fuir la routine quotidienne d'un paysage ravagé et désolant. Ainsi, « l'amour dangereux » et secret qui naît entre les deux jeunes idéalistes semble le seul moyen d'échapper momentanément aux déchirements qui s'abattent sur eux : « lacerations that kept swooping in [them] like a large predatory bird » (p. 253). Ifeyiwa, avec le temps, voit Omovo comme un moyen lui permettant de s'échapper de la réalité morose de sa vie : « She [Ifeyiwa] began to

see him [Omovo] as an escape from reality. She sensed in his eyes the possibilities of the love that had been denied her » (pp. 84-85).

Cependant, leur relation se développe dans un environnement insalubre : « whatever grew between them grew in the midst of the grime, the overcrowding, and the wretched sanitation of the compound » (p. 84). Cet amour sincère et insouciant qui symbolise un espoir dans un environnement chaotique est un espoir mort-né, c'est un espoir *abiku* ou un espoir *ogbanje*<sup>82</sup> car la société d'Ifeyiwa et d'Omovo ne peut pas l'accepter. L'amertume d'Ifeyiwa atteint son paroxysme devant cette impossibilité de vivre son amour au grand jour avec celui qu'elle aurait choisi dans le meilleur des mondes :

She felt angry at the feeling that in a better world, a different one, a love story would have been possible between her and Omovo. But the age had thwarted them and she had been married off against her will and without her knowledge and only after she had accepted did she meet the only person she would rather have married. *She wished, for a moment, that she remained a village girl, that she had never been exposed to books, to school, to films and popular records, to the desires and yearnings that the society wouldn't allow her to fulfill. Things would have been simpler.* But – there he was and here she was, in darkness, with love between them and the whole world separating them (*Dangerous Love*, p. 252, c'est moi qui souligne).

Outre la colère d'Ifeyiwa de ne pas pouvoir vivre son amour avec Omovo, elle soulève le problème de la transition entre deux cultures. Elle regrette d'être exposée à un monde moderne (symbolisé ici par les livres, les films, les disques et l'école), qui a suscité en elle des désirs et des envies que la société lui interdit de satisfaire.

La transgression des tabous et des interdits de leur société par les deux tourtereaux en consommant leur amour par un rapport sexuel décrit avec minutie (pages 212-214) dans un langage cru et assumé montre la force de leur amour, la détermination d'Ifeyiwa de se libérer du joug de son mari et de rompre avec les obscénités de son existence (p. 251) :

---

<sup>82</sup> « Abiku » et « Ogbanje » littéralement veulent dire « né pour mourir ». Abiku est un mot Yoruba tandis qu'Ogbanje est un mot Igbo. Ces mots sont utilisés pour désigner des enfants qui viennent de l'esprit et n'ont pas vocation à rester dans le monde des vivants. Au Togo, dans la langue Ewe, ces enfants sont appelés « dzikui-dzikui ».

When he touched her body she trembled. It amazed him, this discovery. Her reaction heightened his feelings and he kept touching her gently, in different places, and her tremulousness got worse, got uncontrollable, and he became a little scared at the power of her feelings and held her to him. He wanted to see, to feel, all of her, to remember her forever. [...]

When he stopped looking at her, when he shut his eyes, he too began to enter that state of possession. And when she touched him it drove him to frenzies and in order to prevent himself exploding before he had entered her he drew away. He found it difficult to breathe. She looked like a wild strange animal and her lips were full and her breasts heaved with passion so irrepressible that he was completely magnetized. He drew lines down to her sex and then he widened her legs. With his eyes shut tight, breathing in the heavy aroma of her nakedness, he found her wet and warm. A cry of unholy joy escaped from her and she tightened her legs, surrendering to his tenderness. Then he mounted her, glided up her, and moved into her slowly. She threw her arms out and then clasped him tight and relaxed and then gave herself to him totally and with a wild look in her eyes she lifted her head and said:

‘I want to bear your child!’ (*Dangerous Love*, pp. 213-214).

Au-delà de cette libération, c’est l’érosion des prérogatives, des privilèges et des pratiques de l’ancienne génération qui est entamée. On assiste à un conflit de générations. Pour Ifeyiwa, ses parents et Takpo symbolisent la vieille génération, une force ancienne qui annihile le progrès et l’émancipation de la nouvelle génération. Aussi Ifeyiwa voit-elle son mari comme : « an ancient, unyielding force that stood between her and her destiny, as an incubus who kept pressing her down, hiding her books, trying to make her illiterate, trying to make her like all the other women around » (p. 253).

La pureté, la spontanéité et l’innocence de leur amour met non seulement à mal l’hypocrisie et la corruption qui sont les soubassements de l’ancienne génération, mais aussi dévoile le malaise, les faussetés et les compromissions dans lesquels les anciens se complaisent. L’abandon total d’Ifeyiwa à Omovo, sa joie et sa jouissance contrastent avec les sentiments qu’elle a pour Takpo. Sa volonté d’avoir un enfant d’Omovo dénote également son amour même si elle sait pertinemment que cela n’est pas possible. Ce feu d’amour qui consume irrésistiblement les deux tourtereaux s’oppose au dégoût de la relation qui existe entre Blackie et Tuwo.

Ben Okri, à travers cet amour franc et sincère, cet attachement désintéressé et profond entre Ifeyiwa et Omovo, condamne, par exemple, la corruption des sentiments et l’enfermement autiste dans des règles rigides d’une époque révolue. Cette hypocrisie enfante, par exemple, les relations fausses et les combines qui existent entre Tuwo (un célibataire du

ghetto) et Blackie (la femme du père d'Omovo). En effet, dès les premières pages du roman, le lecteur est au courant de la relation extra-conjugale qui existe entre Tuwo et Blackie. Comme s'il redoutait lui-même les conséquences de cette relation, et par « l'effet miroir », il met en garde Omovo en ces termes : « 'be careful about the girls. Especially the married ones' » (p. 7). À la pureté de la relation entre Ifeyiwa et Omovo, Ben Okri oppose la relation corrompue entre Blackie et Tuwo. Une relation sexuelle de ces derniers consommée dans une salle de bains publique puante et repoussante met en évidence l'ignominie de leur action :

He [Omovo's father] heard low voices in the bathroom. When he knocked and inquired about how many people were in there, the voices stopped. [...] Then Tuwo said he was having a wash. Omovo's father went to the toilet, found it occupied, was about to go back to the room when he smelt his wife's perfume. Without thinking, he banged on the bathroom door. Two voices cursed. He pushed his way in, tearing the door from the flimsy nail that shut it inside, and saw Tuwo clasping protectively the complete nudity of a woman. Man and woman were stuck together and when Omovo's father cried out in horror, the woman broke into panic. She began to shriek, unable to free herself, unable to escape, trapped in the tight space. [...] *They stood ankle-deep in scum water. Blakie had her back to the wall, which was covered in a liverish coating of slime. Stunned by the overpowering smell of their arousal, his drunkenness cleared by the stench of the stagnant water, Omovo's father stepped backwards. He let out a mad yell. Then he rushed back into the bathroom and lashed at his wife, tore at Tuwo's neck, kicked them, hit them, and slipped, falling into the slimy water. The naked couple fled out of the bathroom, tamping over him, and out into the compound (Dangerous Love, p. 303, c'est moi qui souligne).*

Et la violence avec laquelle Tuwo est assassiné témoigne du chaos social et de la perte des valeurs. Le meurtre de Tuwo est décrit d'une façon froide et distante.

Omovo's father stormed to his room, came back with a machete, and broke down Tuwo's door with a few hefty kicks. He chased Tuwo round his room. The compound people rushed in, but were too late. Omovo's father cornered Tuwo near his stereo equipment. [...] The compound people saw him lift up the machete. Tuwo tried to jump on him, missed, and fell. As he got up, Omovo's father brought the machete down on Tuwo's neck with an elemental force. There was a mighty wail, cleaved off before it reached its pitch (*Dangerous Love*, pp. 303-304).

Le narrateur, dans cet extrait, se contente de décrire la scène avec des verbes d'action tels que « stormed », « broke down », « chase », « rushed in » et « jump » sans jamais laisser

apparaître son émotion ou susciter l'indignation ou/et la compassion chez le lecteur. Signalons l'utilisation du verbe « chase » dans « he chased Tuwo round his room » comme si ce dernier est devenu subitement un animal, un gibier à abattre. Le lecteur se souvient que par prolepse, le narrateur, par le truchement de l'ancienne femme de Tuwo, annonce la mort de ce dernier dans les conditions similaires : « She was heard to utter the ominous curse that one day someone would chase him around with a machete as he chased her. Then she left his life forever » (p. 91). Cette menace fait suite aux disputes et aux bagarres incessantes qui ont amené Tuwo à chasser sa femme du foyer avec une machette : « One morning, in the midst of a new quarrel, Tuwo seized a machete and chased her round the room. He lashed at her with the machete twice and missed both times. Murder raged in his blood. He persued her out into the compound and chased her down the streets. [...] He didn't catch her, but he stormed back home and threw her possession out into the street » (p. 91).

Ifeyiwa sait très bien que son mari peut la tuer s'il est au courant de sa relation avec Omovo. Elle est préparée à tout subir même si elle doit laisser sa peau pour retrouver sa liberté et sa dignité. Elle préfère mourir plutôt que de continuer à subir les humeurs d'un mari imposé. Dans la brousse où son mari l'a amenée après avoir découvert l'existence de leur relation, Ifeyiwa offre sans craindre et sans hésitation son corps au couteau que brandit Takpo. Pour elle, la vie n'a plus aucun sens : « I'm tired of this life » (p. 232).

When they got to a clearing he told her to stop. The moon came out. The clearing had stakes and sticks all about the place. She couldn't tell if it was a discarded farm, a rubbish dump, or a ghetto graveyard.

He brought out a pocket knife and flicked it open. It flashed terror through her and she stepped back. He caught her.

'What are you going to do to me?' she asked.

His eyes were very bright. His hands trembled. He opened his mouth and shut it.

'Do you want to kill me?'

Silence

'Do you want to stab me?'

'What if I say yes?'

Silence. Then: '*What are you waiting for? Should I take off my blouse? Do you want to stab my stomach or my breast or my neck?*'

Silence.

'*Just tell me where you want to stick the knife and I'll help you. I'm tired of this life anyway.*'

More silence.

*'What are you waiting for? Do it quickly before I catch cold'* (*Dangerous Love*, p. 232, c'est moi qui souligne).

Ce dialogue montre la détermination d'Ifeyiwa à se redresser contre toutes les pratiques rétrogrades de la vieille garde des traditions séculaires. La violence viscérale avec laquelle elle condamne « les culs coutumiers » de l'avoir précipitée dans l'abîme est explicite : « I hate them for what they did to me » (p. 19). Et plus loin, elle ajoute : « I hate my husband and I hate this life my family forced me into » (p. 20). Contraindre Ifeyiwa à patauger dans une existence dont elle n'a pas le secret n'est-il pas une grave violation de la dignité humaine ? Ifeyiwa se voit imposer une vie dont elle n'est pas l'actrice. Spoliée, elle est devenue étrangère à sa propre vie.

C'est ainsi que les rêves de jeune fille d'Ifeyiwa se sont envolés avec la contrainte de sa famille et la brutalité de son mari. Elle pleure souvent quand elle se rappelle du temps passé à l'école avec ses amies à parler de leurs projets d'avenir : « [...] they would sit up talking about futures, the men they would marry, the children they would have, the careers they would embark on » (p. 79). Malgré ses ambitions, ses rêves et ses aspirations, « her life was wrenched out of the shape it could have taken, as if by a sinister design » (p. 79). Et, c'est dans un taudis pouilleux au côté d'un vieil homme qu'elle déteste qu'elle a atterri : « In spite of all her honesty, her energy, her dreams, *this was where she had wound up. This was where life had washed her up.* Her mother had named her Ifeyiwa. It meant 'there is nothing like a child'. *This was where that child ended. With rats. With a man she hated. With someone she loved but could not reach.* Ifeyiwa cried » (pp. 78-79, c'est moi qui souligne). Soulignons la répétition anaphorique de « this was where » et de l'adverbe « with » qui crée une sorte de litanie, et l'utilisation respective des verbes « échouer », « rejeter » et « atterrir » (« wound up », « washed up » et « ended ») qui dénotent une certaine insistance et une mise en relief de l'amertume d'Ifeyiwa face à l'indigence de sa situation. Elle est devenue un simple objet rejeté qui échoue ou atterri quelque part dans un environnement gangréné par la misère, la pauvreté et la saleté : la disjonction entre ses rêves et les réalités est saisissante.

Faisant le bilan de sa vie dans ce taudis – (« hell-hole ») – lors de sa maladie qui l'a clouée au lit pendant trois jours, Ifeyiwa ne peut qu'être sidérée par le « vide étincelant » de sa vie :

Lying face up on the mat, she asked herself what were the realities of her life. She made a mental list: fevers, bad food, overwork, a total absence of freedom, her domination by her husband, unrealized dreams and desires, never enough rest, no play, no dancing or music, no association with people her own age, an unending series of household drudgeries, an unending list of new rules and edicts from her husband to be endured, a repression of the justices, the youthfulness bursting in her, attrition, exhaustion, a lifetime of pretending, of being humble, of holding back her abilities, and a hundred other things. Her list made her dizzy, wearied her (*Dangerous Love*, p. 251).

Elle pense aussi à sa relation avec Omovo et l'ambiance pestilentielle et corrompue dans laquelle ils sont contraints de survivre, une époque trahie par la génération de leurs parents :

She thought about herself and Omovo, about how close they were in space and yet how vast the distances were between them. She thought about the atmosphere into which they had been born and in which they must survive: an atmosphere of confusion, acquisition, an age of corruption, poverty, ghetto dreams, a period of waste and loss, a generation betrayed by their parents (*Dangerous Love*, p. 251).

Les réalités de la vie d'Ifeyiwa se résument à une litanie interminable de privations, d'interdictions et des règles de plus en plus nombreuses auxquelles elle doit se soumettre. Souffrances de toute sorte et absence de liberté sont les lots quotidiens qui meublent sa vie. Cette domination, cette contrainte, voire cette séquestration, qui est une grave violation des droits les plus élémentaires d'Ifeyiwa et la plupart des filles/femmes est une violence insidieuse/familière qui fait beaucoup de victimes.

Ifeyiwa souffre d'une blessure, d'une mutilation interne, d'un traumatisme psychologique et de la solitude sans que personne ne s'en aperçoive : « she felt [...] mutilated and no-one noticing. She felt she went around mutilated and no-one saw just how the world, how her husband, was wounding her every day » (p. 254). La blessure interne d'Ifeyiwa est mise en relief par la répétition du verbe « mutilated » et l'emploi du verbe « wound ». Par ailleurs, la persistance de la violence à son égard est renforcée par l'utilisation du verbe « wound » à la forme progressive et le déictique (l'adverbe de temps) « every day ». L'indifférence ou plutôt la méconnaissance de sa souffrance par son entourage est aussi mis en exergue par la répétition du pronom indéfini « no-one ». Ce qui rend le sort d'Ifeyiwa

pernicieux et tragique c'est l'aveuglement et l'indifférence de la société à l'égard de sa déchéance.

Généralement, l'usage de la force et tous les abus ne sont pas jugés comme faisant violence à un tiers et donc non condamnables. Selon Akosua Ampofo (1993), certains abus ne sont pas condamnables s'ils sont considérés comme justifiés : « The problem that arises is that not all types of force are considered as violent especially if they can be described as justifiable, e.g. beating of wives, children and maid servants as a form of punishment; physical measures used by law enforcement agencies; or customary practices including widowhood rites and female circumcision » (p. 103).

Cette violence est instituée par l'ancienne génération qui s'est embourbée dans des compromissions, trahisons et corruptions. La génération des parents d'Ifeyiwa a trahi l'aspiration et les rêves d'une nouvelle génération qui n'aspire qu'à vivre avec son temps. Quand Ifeyiwa pense à cette atmosphère d'anomie rythmée par la corruption, l'enrichissement éhonté et la pauvreté, une époque d'abandon et de gâchis couronnée par la trahison des parents (p. 251), elle fait probablement allusion à l'histoire récente de l'Afrique (la lutte pour les indépendances, et le désenchantement post-indépendance) aux espoirs déçus et à la compromission, voire la complicité entre les exploiters et leurs valets locaux (les anciens /nouveaux chefs/présidents de l'Afrique) et le sacrifice d'une génération innocente.

Pour briser ses chaînes et prendre son destin en main, – de ne pas subir le sort de ces vieilles femmes du ghetto ou d'être l'une d'entre elles – Ifeyiwa décide de fuir son mariage, de fuir la domination de Takpo considéré comme une « force ancienne » et rétrograde : « She saw her husband as a natural enemy, whose domination she would have to free herself from if she was going to have a chance to live » (p. 251). Si elle ne prenait pas ses distances vis-à-vis de cette force qui la maintenait dans l'ignorance, « she would become the sort of old woman of the ghetto, with a stinking wrapper round her waist, her mouth toothless, her breast flat and drooping, whom the children think of as a witch » (p. 253). Le sort peu enviable de ces vieilles femmes pauvres et fatiguées comparées à des sorcières est évoqué par Amma Darko dans *The Housemaid* (1998). L'image du ghetto, la décrépitude physique des habitants, surtout les femmes, et la vie que mènent ces dernières ne font que renforcer son dégoût et la conforter dans sa décision de fuir cette vie de pourriture avant qu'il ne soit trop tard : « She was revolted by the decay of life about her. The women around seemed to age so quickly. They bore many children and struggled to feed and clothe them. They quarrelled endlessly



about all manner of small things. [...] *They became flabby-breasted, weary, absent-minded, servile* » (p. 86, c'est moi qui souligne). Dans cette peinture, Ben Okri invite le lecteur à contempler la décrépitude physique de ces femmes. Ici la laideur est liée à la vieillesse pour critiquer les conditions misérables de ces femmes du ghetto. Cette image renvoie aux tableaux de Goya qui associe volontiers laideur et vieillesse.

Cependant, elle n'aura jamais l'occasion de restaurer sa vie volée et violée : « *She would [not] fulfil the vague notions she had about her destiny* » (p. 253). Sur le chemin qui la ramène vers son village, elle est assassinée. Sa crainte de ne plus revoir sa mère dès son arrivée à Lagos se confirme. La mort d'Ifeyiwa qui peut être lue, dans une certaine mesure, comme un sacrifice est aussi une perte. C'est la conséquence de la violence, d'une part, de ces pratiques rétrogrades et, d'autre part, de la violence de l'héritage coloniale. En effet, le village d'Ifeyiwa et un autre village se disputent à cause d'un problème frontalier provoqué par les Blancs lors de la colonisation. Les villageois s'entretuent, brûlent les fermes et les gens, armés de poignards et de fusils, rôdent aux limites des villages la nuit. C'est dans ces conditions qu'Ifeyiwa, malgré les conseils des voyageurs de ne pas s'aventurer toute seule dans la nuit, essaye de rentrer dans son village. Les problèmes de frontières – qui ne cessent de hanter les États postcoloniaux africains et qui ont causé la mort d'Ifeyiwa (p. 282) – sont très récurrents sur le continent africain.

Le lecteur aurait peut-être souhaité voir Ifeyiwa heureuse, refaire sa vie. Mais, par ironie du sort, elle est assassinée. Cette situation qui « se réalise contre notre attente » (Schoentjes, 2001, p. 53) est ce que Pierre Schoentjes nomme « ironie de situation » (2001, p. 48). La joie d'Ifeyiwa de se libérer du joug de son mari, son engagement pour trouver une solution au conflit qui déchire les deux villages se heurte à son assassinat. La narration met en évidence l'opposition extrême entre les rêves d'Ifeyiwa et sa mort : le sort qui lui est réservé est en conflit permanent avec ses désirs. Cette accumulation de malheur frise l'exagération dans le roman : tout est fait de telle sorte que les événements se retournent contre Ifeyiwa. Notons qu'Ifeyiwa représente une victime expiatoire, un bouc émissaire, qui accepte de se sacrifier pour le bien de sa communauté.

Takpo, loin d'être un homme insensible et sans cœur, est lui aussi victime des agissements de son père. Mal-aimé, frappé et brimé, il a dû fuir la maison. Il a grandi dans la rue avec les commandements et les règles de la rue. La dureté de la carapace de Takpo s'est forgée au fil des années dans la rue. Sa violence envers Ifeyiwa n'est que le reflet, la

reproduction de la violence subie et le manque d'affection de la part de ses parents. Quoi qu'il en soit les enfants qui ont été victimes de violences (agressions physiques, psychologiques, abus sexuels et autres) ont tendance à reproduire ces violences quand ils deviennent adultes. Le cas de Takpo fait écho au cas de Poison<sup>83</sup> dans le roman *Faceless* (2003) d'Amma Darko. Les confessions de Takpo – entre les sanglots et les pleurs – sur les dures réalités de son enfance et comment il a souffert dans la vie sont l'un des moments les plus émouvants du roman :

'I've always been lonely,' he [Takpo] said in a strangled voice. 'Always fought alone. My father had nineteen children by five wives. My mother died when I was a child. My father grew to hate me. It was his wives who made him hate me. I grew to hate my father back. It got so bad I used to run away from home. When they caught me and brought me back he whipped me till I pissed and shat on myself. [...] I nearly died. He was a wicked man, a cruel man, confused, a failure. [...] Of all my brothers I am the most backward, struggling like a madman every day of my life. I have done almost every kind of business. I have been a cement trader, a beggar, a farmer, clerk, lorry driver, a garri trader, and in none of them have I succeeded. [...] When my father died I was happy. [...] I did not go home. I sat here and got drunk. Since then things cleared up for me a little. I opened a shop. I was careful. I gave no credit. I became a hard man. I've got money now. [...] But I don't let anyone know. I pretend I am poor. I live here in the ghetto, pretending, doing my business. Nobody stands in my way. I've learnt to survive by being ruthless and tough. But if you scratch me you will find I am a good man, a kind man, my blood is good, my spirit is good. If you stay with me longer, if you get to know me better, you will be surprised. But look at me. I look older than my age (*Dangerous Love*, p. 234).

Ses confessions qui se situent entre une narration introspective et psychanalytique permettent à Takpo d'exprimer pour la première fois dans le roman ses sentiments, ses angoisses, ses blessures et ses désirs. D'une manière subjective (filtrage des informations : il

---

<sup>83</sup> Poison, surnommé « the streetlord », a souffert dans la main de son beau-père quand il était enfant. Il a quitté la maison et a grandi dans la rue. Devenu adulte, il y fait la loi. Il devient proxénète et a plusieurs filles sous son contrôle. Il n'hésite pas à les brimer et ainsi reproduire les violences que lui-même avait subies : « Strange old thoughts went through Poison's mind to manifest themselves in that facial transformation. Thoughts of little him quivering before his grinning stepfather who was about to enjoy his hobby of inflicting pain on the little helpless boy. But Poison had long ceased to be that little boy who suffered at the hands of his stepfather in the presence of his frightened and helpless mother. Ever since graduating to the fearless streetlord that he had become, Poison, in his psyche, had become the stepfather. He no longer suffered the pain. He inflicted it » (Darko, 2003, p. 226).

choisit les informations qu'il veut livrer), ces confessions donnent au lecteur la possibilité de porter un nouveau regard sur lui. Sans pour autant l'excuser ou l'innocenter de tout le mal qu'il a fait à Ifeyiwa, le lecteur peut comprendre les attitudes de Takpo. A-t-il conscience qu'il maltraite Ifeyiwa ? Pour lui, sa conduite ne serait-elle pas normale dans une société patriarcale dominée par le machisme ?

La violence ordinaire dont a souffert Takpo l'a endurci. Son enfance lui a été volée. En manque d'amour et d'affection et n'ayant personne dans sa vie à part Ifeyiwa, il demande à celle-ci de l'aimer : « 'All I want is for you to love me a little. A little. Love me like a wife, an ordinary wife, a dutiful wife. Give me a chance. Give me luck and children. Help me fight these battles, eh. Love me like a good wife. Don't make me a laughing stock, don't make me look like a fool in the eyes of this wicked world...' » (p. 234). Takpo a besoin d'Ifeyiwa pour ne pas être confronté à son sentiment d'échec et de honte aux yeux de ce monde qu'il qualifie de méchant.

Au-delà de la cohabitation chaotique entre Ifeyiwa et Takpo, c'est la société nigériane dans son ensemble que Ben Okri met sur le banc des accusés. C'est une société oppressive qui n'a pas su donner à l'être humain sa place en favorisant son épanouissement et son bien-être. Au-delà d'une forme binaire de domination manichéenne, au-delà de la guerre de genres, ce sont les forces qui gouvernent la société contre lesquelles ni Takpo ni Ifeyiwa n'arrivent à se défaire qui sont exposés. Il faudrait changer les mentalités, mettre les hommes et les femmes sur un même pied d'égalité. Cela doit nécessairement passer par l'accès à l'éducation pour les filles et leur indépendance vis-à-vis du système patriarcal. C'est cette possibilité d'être indépendante à travers le prisme de l'instruction que Kany, l'héroïne de *Sous l'orage*, réclame à sa mère : « tu ne voudras pas que je souffre comme tu as souffert, n'est-ce pas ? Alors, ne m'oblige pas à épouser Famagan, laisse-moi continuer mes études et, quand je serai institutrice, tu n'auras plus rien à craindre. Je t'aiderai à entretenir mes jeunes frères [...] » (Badian, 1963/1972, p. 74).

C'est à travers la description de la vie de tous les jours du couple Ifeyiwa et Takpo (cuisine, repas, corvée d'eau, dialogue de sourd, bastonnade, viol...), la relation d'Ifeyiwa avec Omovo (promenade d'Ifeyiwa avec Omovo, leur discussion ...) et le monde onirique d'Ifeyiwa que l'auteur brosse le tableau sombre du ghetto. Les livres un et deux du roman sont précédés d'un extrait de carnet de notes où l'auteur, à la première personne du singulier ('je'), décrit un phénomène surnaturel : « I was walking through a dark forest when it

happened. The trees turned into mist. And when I looked back I saw the dead girl. She walked steadily towards me. She didn't have a nose or a mouth. Only a bright pair of eyes. She followed me everywhere I went. I saw a light at the end of the forest and I made for it. I didn't get there ».

À partir de procédés oniriques (rêves et cauchemars) qui abondent dans le roman (pp. 18, 80, 130, 247, 248, 250, 253) le narrateur révèle non seulement les angoisses, le malaise et les anxiétés enfouis dans l'inconscience d'Ifeyiwa mais aussi ses aspirations et ses désirs réprimés ou refoulés sous la contrainte. Certains de ses rêves sont des rêves prémonitoires. Dès le chapitre trois du premier livre son rêve donne au lecteur des indices sur sa mort :

'I was in a hall. The hall changed into coffin. Then rats began to chew at me in the coffin. I fought my way out and found myself in a forest. The trees were ugly. And as I tried to find my way of the forest everything changed back into the hall. This time there was nothing except the sound of something scratching and chewing. When I woke up I found that the trap under the bed had caught a big rat' (*Dangerous Love*, p. 18).

La salle qui se transforme en cercueil, les rats qui la rongent dans son rêve sont des signes qui prédisent sa mort. Le gros rat pris dans le piège dénote probablement son impuissance à se défaire de sa situation. Aussi, ses pressentiments laissent croire qu'elle ressent une certaine impossibilité à sortir vivante de sa situation : « When I was leaving my village I felt I would not see my mother again » (p. 128).

Ses rêves lui permettent à la fois d'exprimer sa souffrance et sa violence envers son mari : « 'I dreamt that I cut my husband's throat with a sharp knife.'[...] 'The strange thing was that he didn't bleed.'[...] I am afraid of the things I might do' » (p. 130). Dans ce même registre, Ifeyiwa, dans ses hallucinations attaque son mari à l'arme blanche :

When, on the third night of her illness, her husband came through the door, she leapt up and stabbed him in the heart and twisted the knife. His chest was bare and she was totally naked. He didn't fall. She stabbed him repeatedly, in the chest, in the ribs, in the stomach. At first he didn't bleed. With increased detachment, she hacked at him. Then she dug the knife into his eyes. He fell forward and hit the floor without a sound (*Dangerous Love*, p. 250).

La violence des coups portés par Ifeyiwa laisse apparaître le délabrement de son psyché, le malaise et le traumatisme dont elle est victime. Ses cauchemars et ses hallucinations récurrents témoignent de son état mental précaire.

Les violences qui sévissent au sein du couple n'épargnent malheureusement pas les enfants. Les violences faites aux enfants, le plus souvent, se passent dans le foyer, dans la maison. Violentés et maltraités, sans défense, les enfants subissent dans le silence les brimades des parents, ou sont malgré eux les témoins privilégiés des déchirements de ces derniers. La violence domestique va de pair avec le délabrement et le délitement du tissu familial.

#### **1.1.4 La déchirure du tissu familial : le cas de la famille d'Omovo**

Omovo, le « petit peintre » du ghetto est témoin malgré lui de la dislocation et de la désagrégation de sa famille. La violence domestique, le drame familial se dévoile par le truchement de plusieurs tableaux : le père d'Omovo qui bat souvent sa femme, les bagarres incessantes des deux frères d'Omovo avec leur père, les mésententes et les discordes entre Omovo et son père et aussi entre Omovo et Blackie, la nouvelle femme du père d'Omovo. (Blackie est venue à la maison après la mort de la mère d'Omovo).

Ce sont à travers des souvenirs épars de l'enfance d'Omovo, disséminés dans le roman et l'utilisation d'analepses par le narrateur, que le lecteur essaie de reconstituer le puzzle de la tragédie familiale d'Omovo. C'est le cas, par exemple, des disputes quasi quotidiennes qui secouent la famille et dont les enfants sont souvent témoins :

Memories of childhood invaded him. He remembered being locked up in a room with his brothers while his parents quarrelled. Chairs were being thrown about, glasses were broken. Cruel words were shouted and endlessly repeated. He remembered one night in particular. His parents had been quarrelling bitterly while a storm raged outside. That night Omovo lay wide awake listening to the fury of the storm and the destructive passion of his parents, feeling the immediacy of doom. His mother howled. A door was banged shut (*Dangerous Love*, p. 272).

Ainsi, Omovo se souvient de beaucoup de choses : « He [Omovo] remembered many things: his mother dying while his father ran after other women, his brothers thrown out when they questioned him about the aimlessness of their lives » (p. 49). Dans les deux extraits, on remarque que les souvenirs d'enfance d'Omovo sont restitués par le narrateur omniscient. L'incapacité d'Omovo de parler de son enfance est due probablement au traumatisme causé par la violente déchirure de sa famille.

Le désir du père d'Omovo d'épouser une seconde femme n'arrange pas les choses et les querelles ne font qu'empirer. Il maltraite la mère d'Omovo et l'agresse physiquement : « Omovo's father took to physically throwing his mother out of the house. She slept in front of the house, with her children huddled to her, with her possessions scattered all around her » (p. 274). Cette souffrance a probablement précipité la mort de la mère d'Omovo. Sans nul doute, la violence quasi omniprésente et le malaise sans cesse grandissant auxquels les enfants sont exposés ont des répercussions sur le développement et l'épanouissement de ceux-ci.

La mort de la mère d'Omovo a, à son tour, entraîné la perte de repères et la souffrance d'Omovo et ses frères, Okur et Umeh. Les bagarres, devenues de plus en plus fréquentes, entre les frères aînés d'Omovo et leur père sont les résultats de la frustration et des ressentiments de ces derniers. Ils accusent leur père de les avoir abandonnés et d'être à l'origine de la mort de leur mère. Bien qu'Okur et Umeh soient brillants à l'école, leur père avait refusé de leur payer les études supérieures sous prétexte qu'il n'avait pas d'argent. En ce qui concerne Omovo, il ne pouvait pas passer son examen de fin d'année au lycée parce que les frais d'inscription n'avaient pas été payés. Le refus du père d'Omovo de payer les études de ses enfants et l'impossibilité de ces derniers de trouver un emploi agrandissent d'une manière considérable l'abîme qui les sépare déjà, et l'amertume de ceux-ci ne font qu'empirer :

Their bitterness grew when their father refused to sponsor them through university. They [Okur and Umeh] were both bright and had both done well in their A-levels. They got admissions to a university, but their father said he couldn't afford their education. [...] Whenever the subject of their education came up their father was always ready with pep-talks like: 'Fight for yourselves. That's what I did. If you can't go to university, become an apprentice. Do you think I would have become the person I am today if I kept on waiting for someone to fight for me? No! I did not even go to university myself.' [...] The gulf between father and sons

widened in the house. They hardened. They withdrew into themselves. They became their own weird way of punishing their father (*Dangerous Love*, p. 64).

Aussi le Rubicon est franchi et la séparation définitive consommée quand les enfants apprennent que leur père a dépensé une fortune pour épouser Blackie, sa deuxième femme : « Omovo and his brothers learnt that her dowry had been quite expensive. They learnt also that their father held a lavish marriage party in her parents' house. After she arrived they felt shut out of their father's life. They felt like strangers. The house became too small for everyone. Tempers were taut » (p. 65). Le paradoxe de la situation – le refus du père d'Omovo de payer les frais d'études de ses enfants et la somptuosité de son mariage – a envenimé les relations déjà exécrables entre père et fils : « Omovo's brothers would brush past their father, almost shouldering him, and not a word would pass between them. It became almost impossible to breathe in the house » (p. 65). Cette colère, cette violence sournoise et non dite entre père et fils ne tarde pas à se dégénérer en affrontement physique :

Omovo was woken up by noises of quarrel. [...] He [his father] held a bloodstained belt in his hand. He trembled with barely controlled rage. Umeh stood by the bookshelf, his head lowered. He had a thick welt on his neck. Okur was at the corner end of the room, near the dining table. He stood tall, and there was something strategic in his bearing.

Umeh lifted his head. Tears streamed down his face. Omovo knew he was not crying. The tears were involuntary. In front of him the centre table lay on its side. One leg had been wrenched out of shape. On the floor, beside him, there was a stuffed travelling bag. Then it struck Omovo, for the first time, that Umeh was leaving home. [...]

He [Omovo] heard Umeh say: 'I'm going, old man. I hope you will find happiness with yourself when I am gone.'

'You can go,' Omovo hears his father say.

'If Umeh goes, I go,' Okur said, towering over his father (*Dangerous Love*, pp. 65-67).

C'est après cette énième confrontation et cette dernière scène du drame familial, (« the latest scene in the family drama » (p. 67), qu'Okur et Umeh sortent définitivement de la vie de leur père et de leur petit frère Omovo. Au cours de cette ultime confrontation, des secrets de famille et les mots blessants (les injures) ont été échangés. Le père d'Omovo se lance dans une diatribe et accuse les deux frères aînés d'Omovo d'être des « bons à rien » : « you two have been bad children to me. It's all a waste » (p. 67). On se souvient aussi d'une

violente confrontation entre Omovo et Blackie à propos de la nourriture (pp. 60-61). Omovo voit dans les yeux de celle-ci une haine incommensurable : « When she [Blackie] looked up Omovo was shocked. He saw hatred in her eyes. This wasn't the first time he had seen it. He remembered seeing her look at him with such venom the first time they met » (p. 61). Blackie entretient une relation très tendue, voire exécration avec Omovo et ses frères. Elle fait tout pour dresser ces derniers contre leur père.

Les différentes parties du corps (la langue, les yeux, le visage...) des personnages servent au narrateur à mettre en évidence la violence et le climat délétère qui empoisonnent la vie de ceux-ci. La langue de Blackie, par exemple, est comparable à une arme tranchante qui anéantit tout sur son passage : « anyone [...] could be *lacerated* by the *sharpness of her tongue* » et « Omovo had seen her *verbally tear down* some of the compound women » (p. 60, c'est moi qui souligne). De même, le regard et les yeux en disent long sur la tension ambiante. Les regards sont empreints de venin – « venomous look in her eyes » (p. 61) – et de férocité – « she glanced at him fiercely » (p. 61). Les yeux, injectés de sang sont prêts à foudroyer l'adversaire : « his reddish eyes flashing (p. 62); his eyes were bloodshot and dazed (p. 68) ; his eyes were bloodshot and wide open (p. 271) ». Ces violences verbales associées à la violence des images corporelles témoignent de l'omniprésence de la violence tant dans la sphère privée que publique.

Si le père d'Omovo considère le départ de ses deux fils de la maison comme un bon « débarras », par contre, de l'intérieur, il saigne de voir ses enfants partir en l'accusant d'être un « raté ». Il se souvient des mots qu'avaient dits d'Umeh le jour de son départ et qui l'avaient rendu fou de rage : « 'you always win arguments and lose battles, Dad. There's nothing solid in our lives. The years have left the family behind. I'm frightened for us' » (p. 277). La dissonance ou la discorde qui règne entre les enfants et le père d'Omovo est révélatrice du manque de lucidité dans les choix de ce dernier.

Loin de la maison Oku et Umeh écrivent à leur père des lettres qui semblent le culpabiliser et lui faire du mal. Ces lettres sont comparables aux armes qui blessent et qui font saigner sans que personne ne s'en aperçoive. C'est une violence insidieuse, une violence cachée qui augmente le malaise de la victime. Comme le dit le père d'Omovo lui-même : « they write me letters that wound me and make me bleed inside » (p. 200). On note ici l'utilisation figurative des verbes blesser (« wound ») et saigner (« bleed ») qui renvoient à une image violente du sang. On peut établir un parallèle entre la violence morale et la



violence physique. Dans leurs différentes lettres, ils parlent de leur vie sordide (leur incarcération, leurs bagarre, leur maladies...) et se décrivent comme des « orphelins à la rue », (« homeless orphans » (p. 278). Sur les photos, ils ressemblent à des clochards : « with their eyes of deranged rebellion » (p. 277). Signalons aussi le parallèle entre la violence morale et la violence physique des frères d'Omovo. Ils soulignent leur échec afin de culpabiliser leur père.

Paradoxalement, il attend de pied ferme ces lettres et caresse l'espoir qu'un jour ses fils reviendront à la maison. Mais, la dernière lettre dans laquelle ils disent qu'ils ne reviendront jamais parce que : « there was no home anywhere, except on the road » (p. 278) et qu'ils sont fatigués de lui écrire est perçue comme un symbole, un dernier coup de boutoir qui annihile tout espoir d'une « magnifique réconciliation » : « He dreamt of a magnificent reconciliation, a mythical homecoming for his prodigal sons. Their last letter devastated him. For days he went around as if something had evaporated inside him » (p. 278). Dans un état de dégoût et de la perte définitive de ses enfants, il s'adonne à la beuverie : « He *drank* in order to sleep. *Drank* in order to clear his head. *Drank* to celebrate. *Drank* to forget. *Drank* to survive the failure of his company » (p. 278, c'est moi qui souligne). La reprise itérative et anaphorique du verbe « drank » accentue son sentiment d'échec et sa descente irréversible dans l'abîme.

Pour ne rien arranger, Omovo aussi quitte la maison après la mort d'Ifeyiwa, son altercation avec Takpo et sa dispute avec Blackie. Dans une lettre laissée à son père, il explique sa décision : « I need to be myself and gather things together inside me, need to think. Besides I want to escape from the traffic jam of our lives » (p. 277). La persistance de son père de ne pas reconnaître son erreur, son échec et son entêtement à accuser la défunte mère d'Omovo d'être à l'origine de ses ennuis ont mis Omovo hors de lui. Omovo dit enfin à son père ce qu'il pense : « 'I am ashamed of you, Dad. You don't see what's right in front of you. You are blind. And deaf. And a coward. That's why you have failed. You've failed all of us. Your life has become one big empty pretense and now you blame a dead woman » (p. 245). La vacuité de la personnalité du père d'Omovo est remarquable dans la narration. Appelé « capitaine » par les habitants du ghetto, il n'a pas de nom propre et tout au long du roman il est décrit comme le « père d'Omovo ».

Depuis la mort de sa mère et le départ de la maison de ses frères, Omovo est traumatisé. Il ne comprend plus son monde, il est perdu. Il manque de repères. Son malaise

récurrent – sans cesse grandissant devant la dégradation du tissu familial, l'échec de son père, l'hypocrisie des habitants du ghetto – est marqué par l'omniprésence de sa nausée. Voici, par exemple, quelques passages qui évoquent son malaise, son mal-être et sa déception : « His sense of loss came back to him in the form of a light, stomach-seizing *nausea* (p. 59); He felt sorry for everything. Then he felt overcome with *nausea*. He hurried down the corridor. [...] He got to the toilet in time and threw up. The *nausea* hovered and passed (p. 240); Omovo felt hurt. He felt rotten. [...] His thighs trembled. A *sickening void* opened up inside him (pp. 245-246); 'Do you know Ifeyiwa has run away? She [Blackie] asked, gently. Omovo's face contorted. He felt *sick*. (p. 270); *Nausea* flooded him. His eyes filled with tears » (p. 304, c'est moi qui souligne).

Pour exorciser le mal et trouver un peu de répit, l'art (la peinture) lui sert de thérapie. Il s'adonne avec frénésie à la peinture en y projetant les désordres du monde qui l'entoure : « After his mother's death it [painting] became a world full of his bizarre feelings. With the departure of his brothers it became a passion. It became a way to explore the hidden meanings of his life and to come to terms with the miasmic landscapes about him » (pp. 68-69). Ainsi, ses tableaux qui sont devenues au fil des jours de plus en plus sinistres, lugubres, inquiétants et dérangeants révèlent non seulement son désarroi, mais aussi celui de sa société plongée dans la misère, la pauvreté et bâillonnée par un régime militaire et tyrannique.

*Dangerous Love* est un roman très dense par rapport aux thèmes abordés. En effet, le roman évoque des thèmes divers tels que le poids de la tradition (le patriarcat, le mariage forcé), la violence de l'histoire (l'esclavage, la colonisation), le désenchantement postindépendance (corruption, pauvreté, traumatisme de la guerre du Biafra), la quête artistique du jeune Omovo, et l'amour. Cependant, l'« amour dangereux » qui naît entre Ifeyiwa et Omovo – d'où le titre du roman – et la quête artistique de ce dernier peuvent-être considérés comme les deux récits principaux.

Pour aborder tous ces thèmes, l'auteur opte pour une technique d'entrelacement où il alterne le récit d'Ifeyiwa avec son mari, et celui de cette dernière avec Omovo. La narration oscille entre le passé, le présent et le futur. En effet, la technique narrative fonctionne comme un lien entre l'histoire (le passé), la période post-indépendance (le présent) et le futur (l'avenir). En outre, la quête artistique d'Omovo – à travers ses tableaux – lui permet non pas seulement d'exposer les problèmes de la société nigériane, une véritable « plaie ouverte du

continent » (pour reprendre les termes de Wole Soyinka, 1996) mais aussi la violente histoire de l'Afrique.

## 1.2 La peinture de l'indigence humaine

What must we do to save ourselves from the  
termites and maggots that eat at our dreams?

Ben Okri, *Dangerous Love*, p.169.

Le paysage, l'environnement ravagé, déchiré et méconnaissable dans lequel vit Omovo lui sert d'inspiration pour ses toiles. Ces tableaux qui sont le reflet de sa société sont à la fois un témoignage du chaos ambiant et un moyen de faire sortir les « damnés de la terre » qui peuplent son ghetto de leur léthargie. L'art permet à Omovo d'être non pas un redresseur de tort mais un éveilleur de conscience, *an eye-opener* qui appelle de tous ses vœux à un changement. Ainsi à travers ses différentes toiles inspirées par un paysage de désolation, (« a landscape of losses ») (p. 80), Omovo, sans mots, révèle, montre et dénonce les maux, la laideur de son ghetto et de sa société. S'inspirant des objets familiers qui l'entourent (l'environnement, le paysage) et de la vie trépidante des habitants du ghetto, Omovo expose à travers ses tableaux les problèmes socio-politiques qui accablent le commun des mortels, et la faillite des dirigeants.

Dès le début du roman, et contrairement à la vision romantique de l'artiste dans le monde occidentale où la conception de « l'art pour l'art »<sup>84</sup> (ce que Chinua Achebe (1975,

---

<sup>84</sup> C'est une conception théorisée par Théophile Gautier qui exclut tout engagement de l'artiste et voit dans la beauté la seule finalité de l'art. Le rôle que joue l'artiste dans la société occidentale et dans la société africaine compte tenu de la différence culturelle qui existe entre ces deux mondes est analysé par David Cook (1977) dans son article « The Solitary and the Submerged : A Study in Western and African Literary Environments ». Voir aussi les articles d'Ayo Mamudu (1985), « Reflections in a Pool: Armah's Art on Artists and the Arts » et d'Amuta Chidi (1982), « Portraits of Contemporary African Artist in Armah's Novels ».

p. 19) qualifie de « another piece of deodorised dog-shit ») est primordiale, le rôle social d'Omovo, l'artiste<sup>85</sup>, est clairement annoncé. La peinture, en lui permettant de se retrouver avec lui-même, de retrouver sa vision intérieure (« the landscapes within ») devient aussi, pour lui, un moyen d'explorer la réalité extérieure (« the landscapes without »). Conséquemment, Il ne retrouvera la plénitude que s'il arrive à réconcilier les deux réalités (« when the landscapes without synchronise with those landscapes within ») (Okri, 1981, p. 206). De ce fait, la peinture devient une partie de sa réponse à la vie : « [p]ainting became a part of his response to life: a personal and public prism » (p. 69). Loin de se déconnecter de la réalité sociale et vivre dans sa tour d'ivoire, Omovo prend à cœur le rôle social qu'il est appelé à jouer. Pour lui, son œuvre doit prendre en compte les aspirations et les préoccupations du peuple :

He [Omovo] decided that in his paintings he wanted to create a simple vision, he wanted to start with what he knew, and what had hurt him, what hurt all the people he identified with the most. He wanted his work to be fed from as many dimensions as made up the human.[...] For he instinctively believed, and seldom questioned, that *the highest function of art was to make people feel more, see more, feel more fully, see more truthfully* (p. 204, c'est moi qui souligne).

Ce souci d'Omovo de peindre la réalité sociale de telle sorte que les gens se retrouvent dans son art est aussi à l'œuvre dans l'écriture de Solo dans *Why Are We So Blest ?* (1972) d'Ayi Kwei Armah. Cependant, le drame de Solo est qu'il n'y arrive pas, d'où son nom :

---

<sup>85</sup> Le rôle social que joue l'art dans les sociétés africaines est mis en exergue dans cet extrait de Ngugi wa Thiong'o : « art was functional; it was not, as it is in modern Europe, severed from the physical, social and religious needs of the community. Song, dance and music were an integral part of a community's wrestling with its environment, part and parcel of the needs and aspirations of the ordinary man. There was never, in any African society, the cult of the artist with its bohemian priests along the banks of Seine or Thames. Today the artist in Europe sees himself as an outsider, living in a kind of individual culture, and obeying only the laws of his imagination. [...] African Art, we can generally say, used to be oriented to the community » (1972, pp. 6-7).

Many nights I have dreamed of stories I would like to write, words which would invite the reader to nod with recognition and say, "Yes, in just this way I too have experienced the things he writes about." I have thought of the kind of truth which merges all things and reveals the day's solid rock as only the pliable clay in the larger changing patterns of ages (Armah, 1972, p. 14).

Le rôle de médiation que l'art doit jouer transparaît dans la capacité qu'à ce dernier de permettre aux gens d'être conscients de ce qui se passe autour d'eux, de partager les mêmes expériences que l'artiste, de faire en sorte que les gens : « feel more, see more, feel more fully, see more truthfully » (*Dangerous Love*, p. 204). C'est ainsi que les deux premières toiles d'Omovo nommées respectivement « Related Losses » et « Drift » dépeignent les réalités sordides du ghetto.<sup>86</sup> « Related losses » est un tableau d'enfants qui jouent autour d'un arbre :

The tree was thick-bodied, permanent. Its branches had been unnaturally amputated close to the trunk. The children were naked, curved, and had protuberant stomachs. Their legs were wiry. The sky above the tree and rooftops was defined by clouds of charcoal shadings that resembled a bundle of dead bodies. The drawing was stark and basic. It had in it something quiveringly, inherently, cruel (*Dangerous Love*, p. 7).

« Drift », le deuxième tableau, est le fruit de l'observation acharnée et presque obsessionnelle de la grande marre d'ordures qui se trouve dans le ghetto :

He had walked round the large green scumpool a thousand times. He had smelt its warm, nauseous stench and had stared at it as if hidden in its green surface lay the answer to a perennial riddle. He was also a little afraid of the uncharted things that had happened within

---

<sup>86</sup> Dans *The Famished Road* (1991) de Ben Okri, c'est à travers la photographie que les violences, la souffrance, la monstruosité et l'hypocrisie des habitants de la cité sont révélées. Sur la photo, on remarque :

« Madame Koto's face was smudged. She looked like a washed-out monster, a cross between a misbegotten animal and a wood carving. [...] when I looked closer at the pictures we all seemed strange. The pictures were grained, there were dots over our faces, smudges everywhere. [...] We all looked like celebrating refugees. We were cramped, and hungry, and our smiles were fixed. The room appeared to be constructed out of garbage and together we seemed a people who had never known happiness. Those of us that smiled had our faces contorted into grimaces, like people who had been defeated but who smile when a camera is trained on them » (pp. 91-92).

him: the obscure, the foul correlatives which had been released on the canvas – snot-coloured, viscous, unsettling (*Dangerous Love*, p. 27).

À travers ces deux extraits – qui décrivent les deux tableaux d'Omovo – se dégage la vision qu'a Omovo de l'art et de l'artiste. Selon Omovo, l'artiste n'est qu'un grand serviteur, un travailleur, un médiateur, un charpentier des visions, un canal (« the artist is nothing but a higher servant, a labourer, a mediator, a carpenter of visions, a channel ») (p. 204). Cette vision se retrouve dans son œuvre et permet au lecteur de mesurer non seulement l'engagement social de l'art et de l'artiste, mais aussi son rôle de visionnaire et de créateur d'illusion. Ainsi, les deux tableaux réalisés dans la première partie (Book 1) du roman mettent en exergue le chaos social et la pourriture dans lesquels pataugent les habitants du ghetto. Ici, le *topos* de la « grande marre d'ordure » tout comme celui de la « poubelle débordante » dans *The Beautiful Ones* d'Ayi Kwei Armah est utilisé pour exposer les maux qui gangrènent la société africaine. Cependant, ces dessins que nous pouvons qualifier de peinture d'apprentissage ou d'initiation ne sont la reproduction ou le reflet de la réalité que dans la mesure où il manque une vision intérieure qui permettrait de réaliser une œuvre de maturité. Cette immaturité est signalée par la dernière phrase du premier extrait : « the drawing was stark and basic » (p. 7).

Ceci étant, l'indigence et la violence crue qui transparaissent dans ces tableaux reflètent l'omniprésence du « landscape of losses » auquel les gens sont confrontés d'une manière permanente. Dans « Related Losses », la misère est accentuée par la description physique des enfants. Présentés d'une manière sordide dans la toile, ils sont « nus », « cambrés » avec des « estomacs protubérants » et des « jambes maigres ». Aussi, la violence physique n'épargne pas le paysage. La cruauté et la violence avec laquelle l'arbre a été amputé est décrite en des termes qui renvoient à une souffrance atroce. On note une gradation ascendante dans le lexique utilisé : maladie-amputation-cadavres. L'arbre, comparé à un corps malade, est anormalement amputé et ne ressemble qu'à un paquet de cadavres. Tuwo, un habitant du ghetto, trouve la toile étrange et confesse que le dessin lui rappelle la guerre.

Tuwo fait allusion à la guerre du Biafra. Cette guerre est souvent perçue en Occident à travers les ventres gonflés d'enfants affamés<sup>87</sup>.

Le deuxième tableau « Drift » qui représente une grande mare d'ordures puante et verdâtre est une métaphore du chaos socio-politique, de la pourriture et de la corruption rampante qui gangrènent la société nigériane. Le reflet de la réalité est renforcé par l'aspect sensoriel rendu par les verbes de perceptions (« smelt ») et (« stared ») et la focalisation interne. L'opacité qui entoure les affaires de l'État, notamment la corruption – devenue la nouvelle moralité (« being the new morality ») (p. 9) – est représentée par la grande mare d'ordure. Ironie du sort, ce qui est immoral, ici la corruption, devient une valeur morale.

Les habitants comparent leurs dirigeants à un énorme sac de vers (« massive bag of worms ») (p. 9) et considèrent le peuple comme des caniveaux dans lesquels ceux-ci pissent : « They are pissing on our heads. We are like gutters » (p. 9). Notons l'utilisation des pronoms « they » et « we » qui mettent en exergue le fossé, la disparité et la distance qui existe entre ces deux groupes : les dirigeants et le bas peuple. L'altérité sociale est ici consommée étant donné que les pauvres sont des caniveaux, réceptacles d'ordures et les riches ne font que « pisser sur leur tête ». Ce mépris envers la population de la part des leaders est l'image centrale dans *The Beautiful Ones* étant donné que ceux-ci ont pris l'habitude de mépriser leur peuple : « shit on their people's faces » (*The Beautiful Ones*, p. 82). Nous sommes face à une violence faite à l'Autre. Cet Autre – à qui on ne reconnaît plus une humanité – est considéré comme un objet et traité comme tel.

Keme, journaliste et ami d'Omovo, lors de l'exposition, fait le commentaire suivant à propos de la toile, « Drift », d'Omovo : « 'it's very good. And a bloody good commentary on our society! [...] 'It is disturbing. It's a commentary on our damned society, isn't it? We are all on a drift, a scummy drift, isn't that what you are suggesting?' » (pp. 36-37). Cette dénonciation des tares de sa société a failli causer des ennuis à Omovo. Son tableau est saisi par une « célébrité de l'armée », un haut gradé de la junte militaire au pouvoir, qui accuse l'artiste d'être un réactionnaire, de se moquer de l'indépendance et des grands progrès du pays. Il ajoute que le pays, ici le Nigeria, est un pays dynamique : « 'We are a great nation. [...] This is a dynamic country. We are not in some stupid drift, in a bad artist's

---

<sup>87</sup> On se souvient de ces photos ou images qui ont fait le tour du monde et qui témoignent de la violence de la guerre.

*imagination* » (p. 39, c'est moi qui souligne). D'une voix menaçante, il dit : « 'We are going to seize this painting.' [...] You can go, but be warned. Worse can happen to you.' [...] 'For your own good ask no more questions' » (p. 39).

La confiscation de la toile d'Omovo et l'intimidation dont il fait l'objet montrent le malaise, le manque de liberté d'expression et de création, le danger permanent d'être un artiste dans un environnement corrompu et dictatorial, et la situation inconfortable dans laquelle l'artiste est appelé à exercer son art. Cette situation de malaise est soulignée par le Docteur Okocha : « 'If you tell the truth you are in trouble. But if you see the truth and you keep quiet your spirit begins to die. The position of the artist is a terrible one' » (p. 96). Les artistes sont très souvent victimes de ces agissements de la part des pouvoirs publics. Leurs œuvres sont censurées ou confisquées. Ils sont jetés en prison sans ménagement et leur intégrité physique et /ou morale menacée.

Certains écrivains africains ont fait l'amère expérience du « goulag tropical »<sup>88</sup> de leur pays. Par exemple, Ngugi wa Thiong'o est emprisonné pour avoir écrit et fait jouer la pièce *I Will Marry When I Want* (1982) avec les paysans, Wole Soyinka est emprisonné entre 1967-1969 pour avoir condamné la guerre du Biafra. Il écrit en prison un livre, *The Man Died* (1972). Il est contraint à l'exil en 1994 après sa condamnation à mort par le régime de Sani Abacha. Ken Saro-Wiwa (1941-1995) est pendu par le régime sanguinaire de Sani Abacha pour avoir osé réclamer une justice sociale. Pour éviter des ennuis certains artistes bradent leur talent et leurs œuvres. Dr Okocha regrette d'avoir consacré plus de trente ans de sa carrière à peindre les enseignes pour nourrir sa famille au lieu de peindre la saleté de sa société et de son pays :

They [signboards] shame me. They have weighed me down for thirty years. If I had done five paintings I wanted to do instead of all these I would be dead now, but the five paintings would be living. So I am dying now.' [...]

I feel ashamed, yes. I am in my fifties. I have been painting for thirty years. All I have is a workshop. My real responsibility has been staring at me in the face, burning my eyes, wounding me, and I haven't noticed properly. It takes you, a child of a new generation, to

---

<sup>88</sup> Nous empruntons cette expression à Emmanuel Dongala (1982).



come along and make me realise this. I have been asleep. You have changed my life [...] (*Dangerous Love*, pp. 258; 310).

Le *mea culpa* du Dr Okocha d'avoir manqué à sa responsabilité en tant qu'artiste et père et d'avoir été un complice passif du système est significatif pour entreprendre un changement. Dr Okocha est la seule personne de l'ancienne génération à avoir reconnu son manquement. Son rôle de guide pour Omovo est une forme de rédemption. On note une timide entame de réconciliation entre les deux générations. La relation franche et sincère qui s'établit entre Omovo et son tuteur augure peut-être d'un nouveau départ. Grâce aux conseils du « Dr des enseignes », Omovo a pu surmonter les écueils et songer à devenir un artiste, un guerrier (« an artist – a warrior ») (p. 307).

La saisie de la deuxième toile d'Omovo et la perte de la première nous amène à aborder l'isotopie de la perte/vol (« loss ») qui se décline sous deux grands angles dans le roman. Le vol ou la perte peut être interprétée à la fois comme une perte spirituelle et une perte matérielle. Si la première catégorie peut inclure, d'une manière générale, la perte de repères, la perte des valeurs, la perte de la dignité humaine, l'absence des droits les plus élémentaires (liberté d'expression et de création...), le deuil et les meurtres, la deuxième, par contre, se focalise plus sur l'aspect matériel. À part la perte de ses deux toiles, Omovo a également perdu les dessins de son enfance dans le déménagement de sa famille : « the drawing got lost when they were moving from one house to another » (p. 77). Par ailleurs, les dessins qu'il a fait d'Ifeyiwa ont été arrachés et déchirés par Takpo : « With great speed, and without saying a word, Ifeyiwa's husband snatched the top sheets from Omovo's sketchbook, tore them to shreds [...] » (p. 147). Mariaconcetta Costantini (2002), a relevé les différentes formes que cette isotopie de la perte (« loss ») peut prendre dans le roman : « *murder and bereavement* », « *disorientation* », « *disgust and fastening* », « *apathy* », « *sexual desire* », « *asthenia* » et « *existential confusion* » (pp. 108-109). On pourrait ajouter à cette liste les mots vol (theft) et crime pris dans leur sens le plus large. Si cette perte, cette dépossession s'exprime par le prisme du vol (« loss »), elle se retrouve également dans la quête essentialiste des protagonistes, dans la recherche de l'essence de leur vie : « 'We shall seek the true meaning of our lives. This is a dream we might wake up from one day' » (p. 68).

On se souvient que quand Omovo informe Ifeyiwa de la disparition de sa première toile, celle-ci lui répond que de toute façon on nous a volé quelque chose (« 'something has

been stolen from all of us' ») (p. 30). Dans la lettre que son frère Okur lui a envoyée, cette notion de vol ou de perte est réitérée : « Omovo, we have all badly lost something » (p. 57). Ce quelque chose qu'on nous a tous volé dont parle Ifeyiwa et Okur est probablement le vol ou la perte de la dignité humaine, l'impossibilité qu'ont les gens d'assouvir leurs désirs, de se projeter dans l'avenir et prétendre voir leurs rêves se réaliser un jour : « we have become a people of dream-eaters, worshipping at the shrines of corruption » (p. 293).

En outre, le motif récurrent de l'ombre (« shadow ») (pp.13, 253) et des toiles d'araignées<sup>89</sup> (pp. 13, 25, 213) symbolise la peur, l'incertitude, les conditions inextricables dans lesquelles se trouvent les gens et surtout l'omniprésence du danger et de la mort.

She [Ifeyiwa] couldn't hide from the shadows. They were everywhere inside here, large and unformed, monstrous, intent, like shapes that can never be deciphered. The shadows formed themselves into the face of her father, blinded and decrepit from his accidental infanticide; into the face of her brother with his unfocussed eyes, and into that of her mother, with her mouth stiffened into the shape of a plea. Their faces were like spirits departing the earth forever (*Dangerous Love*, p. 253).

Le vol ou la perte est aussi une forme de tyrannie exercée contre le bas peuple des ghettos ou des bidonvilles. Cette discrimination spatiale et géographique est renforcée par l'oblitération des noms des quartiers dans le roman. Le quartier dans lequel se déroule l'intrigue est appelé simplement « ghetto » même si une ou deux fois les noms des bidonvilles de Lagos comme « Alaba », « Ajegunle » et « Amukoko » sont mentionnés. Ces ghettos sont des endroits délabrés où des débris et des ordures de toutes sortes jonchent des rues sans nom. On y trouve des carcasses d'animaux morts sur le bas-côté. Les ruelles et les maisons sont plongées dans le noir faute d'électricité. Dans le ghetto où vit Ifeyiwa, par exemple, les salles de bains sont nauséabondes, les murs sont recouverts de substances verdâtres et gluantes. Le sol est recouvert d'une flaque d'eau dans laquelle nage des rats. Le père d'Omovo compare le ghetto à un caniveau habité par des rats : « [...] look at this gutter, this

---

<sup>89</sup> Les toiles d'araignées font penser au roman d'Ibrahima Ly intitulé justement *Toiles d'araignées* (1982), dans lequel l'auteur dénonce les travers d'une société opprimente et traditionnelle figée dans des toiles d'araignées, et un régime tyrannique où tous les droits sont fondamentalement violés.

ghetto, that we share with riffraffs... with rats and lizards...'» (p. 245). La décrépitude du quartier d'Ajgunle et le délabrement de la vie que les gens y mènent laissent Dr Okocha stupéfait :

This place [Ajgunle] is a big wound. My eyes get raw when I look at it, look at our hardship, the way we manage to live. People live in houses with no roofs. Their children die every other year. Huts of zinc, full of holes. Big families who eat only one meal of garri every day. They can't get medical treatment. [...] Their children sell empty bottles and old newspapers from daybreak to night time. No jobs. Families ridden with disease. Their children shit worms. The young run off and become garage touts. Children suffer from malnutrition. [...] I see it all with my eyes. Day to day. Day in day out (*Dangerous Love*, p. 309).

Dr Okocha brosse un tableau d'un réalisme sombre de son quartier où la souffrance, la maladie, la malnutrition et la faim sont omniprésentes. On est, en effet, en présence d'un pan de la population en proie à toutes sortes de difficultés et livré à elle-même : l'indigence humaine n'a pas de limites. Le présent de la narration associé à des phrases nominatives (« huts of zinc, full of holes. Day to day. Day in day out ») – dont le but consiste à oblitérer les marques grammaticales de la temporalité – et l'utilisation de la redondance « I see it with my eyes » permettent à la fois de souligner le caractère permanent, réel et indiscutable de cette misère et une dénonciation en bonne et due forme de cette dernière. Des phrases courtes telles que : « Families ridden with disease », « no jobs », « their children shit worms » frappent par leur simplicité et donnent l'occasion à l'auteur par l'intermédiaire d'Okocha de faire passer son message. La sobriété du message permet à Okocha de dénoncer d'une manière claire et virulente les maux qui gangrènent son quartier et par ricochet le Nigeria.

Par ailleurs, la pauvreté, la faim et l'amertume ont creusé les traits des personnages et les ont rendus difformes. La description de l'aspect physique des habitants du ghetto permet à Ben Okri de mettre en relief les souffrances et les vicissitudes de ceux-ci : « They look lean, and their eyes were pitiless [...] their hands were [...] cold and bony. [...] The women were like reformed witches and the men were severe and odd » (p. 247). Aussi, on a des enfants avec des ventres protubérants (« children with protruding stomachs ») (p. 305), des jeunes hommes aux yeux affamés (« young men with the hungry eyes ») (p. 22) et des femmes au visage décharné (« women with lean faces ») (p. 10) et ridé avant l'âge (prematurely wrinkled face) (p. 22).

L'absence de perspectives dans ces ghettos repoussants et les relations exécrables entre père et fils ont poussé les frères aînés d'Omovo à chercher leurs voies à travers des mers illimitées – « through the boundless seas » (pp. 57, 197, 322) – dont parlent les poèmes d'Okur. C'est aussi le rêve de Dele et d'Okoro – les amis d'Omovo – d'aller tenter leur chance aux États Unis. Cependant, ces voies, ces routes empruntées vers d'autres horizons croyant plus cléments sont souvent trop dangereuses : ce sont des « route[s] de la faim » qui engloutissent leurs passagers. Les embarcations de fortune des immigrants qui échouent régulièrement sur les côtes européennes et qui défraient souvent la chronique ne sont que des illustrations de la violence faite aux hommes/femmes et enfants qui sont obligés de fuir leur pays dans des conditions inhumaines et souvent à la merci des marchands de rêves.

Contrairement au ghetto délabré d'Ajgunle avec ses misérables condamnés à l'enfer terrestre, les bénis, les riches qui ont empoché les bénéfices du boom pétrolier de l'âge d'or habitent et travaillent à Apapa, un monde entièrement à part. Aller à Apapa, c'est entreprendre ce qu'un ami d'Omovo appelle le grand voyage (« 'the great trek' ») (p. 177) : « It [is] like journeying into another country. [...] Apapa was the district of the rich, of expatriates, with their well-built houses, porches, swings, flower gardens, and swimming pools. Creepers covered the doors. Tall whistling pine trees scented the air. Birds called. Every house had a shed with a guard. Dogs barked » (p. 177). C'est justement à travers le déplacement quotidien d'Omovo de son ghetto vers son travail que le narrateur montre les disparités qui existent à l'intérieur d'une même ville, les vicissitudes et les péripéties auxquelles les habitants sont confrontés quotidiennement pour aller travailler. Chaque matin, les gens du ghetto entreprennent ce qu'Okoro nomme d'une façon cynique « l'exode », c'est-à-dire le passage du ghetto vers le cœur de Lagos où se trouvent les centres commerciaux et les administrations.

Ces gens, ces habitants du ghetto qui courent dans la brume matinale vers l'arrêt de bus ressemblent à des somnambules (« sleepwalkers ») (p. 175) : « Like shades in an earthly purgatory, [and] [w]ith heads bent forward, as if they were carrying invisible burdens, they all trudged in the same direction » (p. 175). Ces somnambules qui portent la pauvreté et la misère comme des « fardeaux invisibles » sont assimilés à la brume dans la mesure où ils sont des invisibles, des gens qui sont exclus et qui sont à la périphérie de la société. Omovo qui fait lui aussi partie de cette brume a du mal à reconnaître ses camarades d'infortune : « In the mist he could not see their individualities, could not distinguish their clothes, could not see their

faces, or the kinds of shoes they wore. They seemed, curiously, like sleepwalkers » (p. 175). La description de ces ouvriers fait echo aux cadavres ambulants (« walking corpses ») (p. 2) ou à des somnambules (« bodies walking in their sleep ») (p. 2) décrits par Ayi Kwei Armah dans *The Beautiful Ones*.

Par ailleurs, le chaos indescriptible, l'ambiance électrique et la peine qu'il faut se donner pour attraper le bus peuvent décourager plus d'un. La rareté des bus fait qu'on assiste à un spectacle pitoyable et féroce :

The danfo buses were so few in relation to the demand that whenever one of them swerved into the bus-stop human heads surged to it with a relentless ferocity. People rushed, elbowed one another, necks were squeezed, shirts dragged back, people were shoved, pulled under, or tramped upon. People did anything to get on the buses. It was a pitiful sight, and it was impossible to catch a bus without sacrifice, without pain: a grazed wrist, a broken arm, a torn shirt, a scratched eye, or even roughly massaged breasts. But the sacrifice was worth it if the bus was caught, for there were always the victims, those who struggled passionately, who were wounded, had their clothes destroyed, and who never succeeded in embarking.[...] And there were moments of sinister entertainment when fights broke out or when two people, abandoning their attempts at getting early to work, began abusing one another with insults ranging from insinuations of impotence to oblique statements concerning the other person's grandfather's rectum (*Dangerous Love*, p. 176).

Cette scène apocalyptique est à la hauteur du chaos social. Elle reflète l'état d'esprit des gens, la faillite et l'absence de vision des gouvernants. Omovo, en tant qu'artiste et fin observateur de sa société, a toujours considéré l'arrêt de bus comme le symbole de la société. C'est pour cette raison qu'il a toujours peur de s'en servir comme sujet de tableau : « Omovo had always thought of the bus-stop in the mornings as the perfect symbol of the society, and through that, of life in general. He had always been afraid to tackle it as a subject for a painting » (p. 176). Omovo lui-même a été victime de ce désordre orchestré par l'incapacité notoire des dirigeants. Un matin, dans une cohue abominable pour prendre le bus, une femme lui avait craché au visage, sa chemise neuve avait été déchirée et deux boutons manquaient. En bref, pour Omovo, l'arrêt de bus symbolise la société toute entière.

À l'instar d'Omovo, ces travailleurs n'attendent pas grande chose de leur journée de travail. Quand il observe les visages de ses camarades d'infortune, il ne remarque que des masques : « [f]aces carved on the bitter wood of harsh realities. The faces of those who

worked hard at what does not give them pleasure. Faces like masks » (p. 182). La violence d'un travail déplaisant auquel ces somnambules sont confrontés rappelle la souffrance de Dusman Gonzaga dans *The Cockroach Dance* de Meja Mwangi. Cette violence, cette déshumanisation, est soulignée par Omovo : « He also thought about how insidious, how deadening it was to work at something you found neither interesting nor creative » (p.195). Ainsi, les dessins ou les caricatures qu'Omovo fait de ses collègues les montrent pathétiques et miséreux. Leurs traits physiques trahissent leur souffrance et le labyrinthe inondé de pauvreté dans lequel ils sont piégés :

He made Simon's face look like a fractured calabash. He exaggerated his wrinkles as if life had not exaggerated them enough. He drew Chako as a mean-faced old man and gave him a comically long nose. And then he depicted the supervisor as a frustrated man and made his wiry beard into something resembling barbed wire and his ears into coins (*Dangerous Love*, p. 196).

Pour décrire les actions et/ou mettre en exergue la violence, la souffrance ou la misère des personnages, Ben Okri associe volontiers la description, la peinture/dessin et la poésie. Souvent la beauté et le style de la langue lui permettent de marier le son à l'image. Par exemple, dans des phrases comme : « Simon's face looks like a fractured calabash », ou « Simon had the vivacity of a cricket and a perpetually famished look » (p. 184) ou encore « Chako blew his nose, the sound of which was like wood being briefly sawn » (p. 187) où la comparaison est omniprésente, Ben Okri permet au lecteur de visualiser la scène et le personnage. En outre, on note une exagération dans ces comparaisons qui ont pour but de mieux dégager l'aspect et le sens de l'objet comparé.

*Dangerous Love* est marqué par une itération des motifs de la victimisation : infanticide, meurtre rituel, abandon et domination. On pense, par exemple, à la fille tuée accidentellement par le père d'Ifeyiwa, la petite sœur de Keme disparue d'une manière mystérieuse, l'enfant abandonné dans la forêt, la fille mutilée découverte par Omovo et Keme dans un parc et l'assassinat d'Ifeyiwa. Toutes ces victimes sont des petites filles et leur assassinat constitue une mutilation de la société d'une manière générale et un refus de régénération. La fille mutilée qu'Omovo pense être victime d'un crime rituel, un crime récurrent, ne cesse de hanter les deux amis tout au long du roman.

Si Keme a entrepris des démarches auprès de sa rédaction pour que des recherches et des investigations soient menées, du côté de la police les enquêtes piétinent et tombent très vite dans l'oubli. Aussi, le rédacteur en chef de Keme refuse de publier un article à ce sujet parce que c'est impossible de faire des enquêtes : « it's pretty impossible to investigate anything in a society as chaotic as ours is right now » (p. 150). Par ailleurs, la police est corrompue : « [the police] are more corrupt than boils.'/'Scumpools' » (p. 150). Cette image de pourriture, d'ordure et d'écume qui d'une façon métaphorique représente la corruption et le chaos revient souvent dans *Dangerous Love* et dans d'autres romans de Ben Orki. Dans *Dangerous Love*, le lecteur retrouve la mare d'ordures qui se trouve dans le quartier de l'artiste dans son tableau nommé « Epave ». Keme voit sur ce tableau une épave recouverte d'écume (« scummy drift ») (p. 37). De même, dans *The Landscapes Within* (1982) et *Infinites Riches* (1998), on retrouve un paysage d'ordures en train de disparaître (« a large vanishing scumscape ») (Okri, 1982, p. 33 ; 1998, p. 26) qui n'est autre qu'une mare de corruption. Ce chaos social et l'anomie qui le caractérise est marqué par l'emploi récurrent des oxymores tels qu'une joyeuse inquiétude, (« a joyous disquiet ») (p. 15), un vide menaçant et étincelant (« a threatening void, the bright void ») (p.16), un chaos extraordinaire (« the chaos was extraordinary ») (p. 136) et une obscurité rayonnante (« the darkness glowed ») (p. 130). Signalons que « the darkness glowed » rappelle « the gleam » dans *The Beautiful Ones*. Notons également que l'emploi de l'oxymore (qui dans un discours symbolise l'incertitude) renforce ici l'ampleur du désarroi. Ainsi, la confusion est telle que les Dieux ne répondent plus à la sollicitation des uns et des autres : « the gods don't respond to weeping any more » (p. 84). Cette dissonance socio-politique amène Omovo à affirmer que rien n'est comme cela devrait être (« '[n]othing is what it could be' ») (p. 39).

Étant donné que les auteurs de ce énième assassinat rituel ne seront jamais démasqués et inquiétés, les deux amis veulent faire vivre la mémoire de cette fille mutilée. Keme souhaite écrire un livre sur ce drame silencieux qui se joue sans que personne ne s'en émeuve. Omovo, quant à lui, décide de peindre un tableau de celle-ci. Il pense que ce tableau permettra de sortir la jeune fille de l'anonymat : « his powerlessness, and the powerlessness of all the people without voices, needed to be redeemed, to be transformed » (p. 76). Malgré toute sa volonté, Omovo ne parvient pas à dessiner le visage de la petite fille morte, à donner à la fille un visage qui lui convient : « he realised, instantly, that the work could only ever remain unfinished, beyond completion, and that the girl would have to exist without a face »

(p. 314). Cet épisode rappelle la mort de Baby T – mutilée et défigurée – dans *Faceless* d’Amma Darko : « “Her face was so mutilated... and her head... ah! That too was completely shaven” » (2003, p. 67).

Cette incapacité d’Omovo à donner un visage à la fille représente l’impossibilité de personnaliser la victime. Donner un visage à la fille équivaldrait à lui donner un nom, une identité. Cela réduirait la portée de son engagement. Ces sans-visages (« faceless ») que sont devenues Baby T et la fille retrouvée sans vie dans le parc représentent d’une manière symbolique toutes les victimes anonymes de l’aveuglement social et de la violence humaine. Aussi, le changement du titre de la toile à la dernière minute est l’expression de l’absence de l’enfermement d’Omovo dans une vision pessimiste déjà exprimée dans *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*<sup>90</sup> d’Ayi Kwei Armah : « He gave the work a title: ‘The Beautiful Ones’... He was about to complete the sentence, but changed his mind. *He wanted to use his own words*. After a few seconds he wrote, ‘Related Losses’ » (p. 314, c’est moi qui souligne). Cette volonté d’employer ses propres mots lui donne une liberté de création et de vision. Néanmoins, il s’est inspiré des toiles des grands maîtres tels que Brueghel, Da Vinci, Cezanne, Van Gogh, Valasquez, Picasso et Michelangelo (p. 201).

Ce tableau – achevé sept ans plus tard après y avoir apporté des modifications significatives – témoigne de la maturité de son art. La maturité d’Omovo, et son optimisme mesuré contraste avec le pessimisme de Baako dans *Fragments* car celui-ci n’a pas su lutter contre ses propres démons et les « paysages de miasmes » de sa société. La linéarité de la narration suit l’évolution de la quête artistique d’Omovo. Ainsi, dès le début et tout au long du roman, le lecteur suit étape par étape les progrès de son apprentissage, ses doutes, ses souffrances, ses ennuis et l’aide précieuse d’Okocha. Le développement du jeune artiste peut se décliner en deux étapes : A) Observation, B) Rébellion et action.

---

<sup>90</sup>Signalons que Ben Okri en faisant recours aux références intertextuelles à travers les lectures d’Omovo – (*Weep Not Child* de Ngugi wa Thiong’o et *The Interpreters* de Wole Soyinka) – aborde la thématique de la violence et du désenchantement. Si les rêves de Njoroge, le protagoniste de *Weep Not Child*, ne se sont pas concrétisés à cause de la violence de l’administration coloniale, les « interprètes » de Soyinka ont vite déchanté car les conditions sociopolitiques et économiques exécrables postcoloniales dans lesquelles ils évoluent ont étouffé leur engagement.



## A) Observation

### 1) Nouveau départ :

Omovo s'est rasé la tête : symbole à la fois du deuil et le commencement d'une nouvelle vie.  
(p. 5)

Reprise de la peinture : Omovo réalise deux tableaux ('Related losses' et 'Drift') qui reflètent la réalité sordide de son environnement (pp. 7, 26).

### 2) Rencontre avec le Docteur Okocha (p. 12).

Tutorat et conseils (pp. 96-102 ; pp. 306-307).

### 3) Exposition à la galerie Ebony (p. 34).

Prise de conscience de la difficulté d'être un artiste dans un environnement corrompu : Sa toile est saisie.

## B) Rébellion et action

### 4) Dispute avec son père (pp. 224-246),

Forme de libération

### 5) Démission de son travail (p. 264)

Il ne peut plus supporter la corruption ambiante et l'hypocrisie de la société.

Il veut se consacrer à l'art : « He had sworn to set his sails to the fortunes of art » (p. 265).

### 6) Départ pour B-

Révélation, Illumination : « 'THE MOMENT' » (p. 293).

Retour dans le ghetto : accomplissement de son voyage initiatique.

Accomplissement de son rêve. (Réalisation de son vrai tableau) (p. 319).

La linéarité de la narration contraste avec la structure (formelle) fragmentée du roman. *Dangerous Love* est divisé en cinq livres dont les deux premiers sont précédés des extraits d'un carnet de notes. Cet extrait est un rêve prémonitoire du narrateur. Le rêve se matérialise quand Omovo et Keme retrouvent dans un parc le corps d'une petite fille mutilée. Tout au long du roman, Omovo et Keme tentent de comprendre ce qui lui est arrivée. Les livres sont à leur tour subdivisés en chapitres. Le premier, le troisième et le quatrième livre comptent sept chapitres chacun. Le deuxième et le cinquième livre comptent respectivement treize et cinq chapitres.

À la fin du roman, (après son illumination), Omovo décide d'être un artiste professionnel même s'il sait que c'est un chemin très étroit et difficile d'autant plus que beaucoup y sont morts (« many have died on it ») (p. 204). *Dangerous Love* peut être considéré à la fois comme un *Künstlerroman* et un *Bildungsroman* dans la mesure où Omovo,

le personnage principal, à travers les épreuves, poursuit une quête artistique. Ces expériences lui permettront de grandir, de mûrir et de devenir un artiste accompli : « he had completed his seven Ifeyiwa paintings when he had seen more, suffered more, learned more, and thought he knew more » (p. 314). Son expérience est mise en exergue par la répétition (quatre fois) de « more » dans cette phrase.

Malgré son illumination et sa maturité, la fille demeure sans visage sur son « premier vrai tableau » (p. 319) : « he made certain changes to ‘Related Losses’, vainly trying to complete what he knew was beyond completion, trying to realise a fuller painting on a foundation whose frame was set forever » (p. 315). Pour ce faire :

He got rid of the ships, the invaders, the turbulent Atlantic. He erased the predatory birds in the sky. He blotted out the unnecessary symbols that were not part of the original experience. He made the trees denser, and allowed the girl’s body more dominance. He made a phantom figure brood over her, the figure of an ancestor or the unborn. Then he painted for the girl a bright yellow dress. He made her mutilation obscenely beautiful, as if she were giving birth to a monstrous mythic force; a messy almost messianic birth from a flowering wound. Then he made her feet bare, small. He gave her cuts, buises [sic], spikes. But her feet were bright, as if ochred, as if she might have walked on magical roads. Then , finally, he created for her a sweet pair of eyes, a beautiful little nose, the nose of a gifted princess, and thick proud lips, sensual, silent, beyond speech, self-communicative (*Dangerous Love*, p. 315).

En se débarrassant de certains objets qui font références à l’histoire passée de l’Afrique (les bateaux, les envahisseurs), en associant des esclavagistes et des colons à des oiseaux de proie – « the predatory birds » – et en donnant une grande visibilité à l’arbre et à la petite fille, Omovo exprime une volonté de ne pas s’enfermer dans une histoire passée mais de révéler les nouveaux problèmes auxquels l’Afrique est confrontée. Ainsi, selon Mariaconcetta Costantini (2002), « the deletion must not be read as a cancellation of the colonial past but, rather as an infusion of remote events into transfigured emblems of present loss, which fulfil a chronotopic function by unifying what *was*, *is* and *will* be in a decontextualised *space* » (p. 120, italique dans le livre). On note une certaine continuité dans la mesure où le passé rencontre le présent, le présent rencontre l’avenir (« *past met present, present met future* ») (p. 293, en italique dans le roman).

Un espoir timide, précautionneux et fragile se dégage dans l’utilisation de l’oxymore « obscenely beautiful » pour décrire la mutilation de la jeune fille. On se souvient qu’Ifeyiwa

a été toujours fascinée par les toiles d'Omovo : « She was fascinated by the despair and the brightness of his [Omovo's] paintings » (p. 85). Dans cette image l'artiste arrive à concilier la laideur et la beauté et à peindre les réalités (« beautiful truths ») (Armah, 1972, p. 15) de sa société. C'est ce qu'Okocha, le vieux peintre, essaie aussi de faire : « Now I try to do both, to have the ugliness as well as the dream » (p. 100). Pour Ayo Mamudu, « Art makes the reconciliation possible. [...] [It] contains a reality which transcends that of the day-to-day event, experience » (1985, p. 522). Cette possibilité de réconcilier les deux extrêmes (laideur et beauté) à travers l'art permet de répondre par l'affirmatif aux interrogations de Teacher et de Solo respectivement dans *The Beautiful Ones* et *Why Are We So Blest?* La question de Teacher – « Is it always to be true that it is impossible to have things strong and at the same time beautiful? » (p. 85) –, est analogue aux inquiétudes de Solo : « [he ] wonder[s] if anything exists that is at the same time both beautiful and true » (p. 15). Aussi, une nouvelle naissance presque messianique qui sortirait d'une blessure en fleur – (« flowering wound ») (p. 315) – et la densité de l'arbre qui suggère une floraison et une régénération laissent supposer un lendemain meilleur. De même, la confusion entre la figure d'un ancêtre ou d'un enfant qui n'est pas encore né fait penser à un lien qui se tisse entre le passé et le présent pour se projeter dans l'avenir.

Toutefois, les lendemains qui enchantent ne seraient plausibles et possibles que si les erreurs et les errements du passé sont reconnus et amendés. Cette nécessité incontournable de prendre les problèmes à bras le corps et de faire amende honorable sans aucun sentimentalisme est justement analysée par Keme :

We are a betrayed generation, a generation of burdens. We will be the inheritors of bad faith and the cost of all the waste and the corruption. *We have to sort out the mess our parents made of the country, the opportunities we missed, the oil boom that they pocketed.* The old guards have to go, they have to die, before we can be born. Their sins are too many and I'm not sure that we are ready for that. *But we must correct their failures before we can move forward with confidence.* We have to be ninjas to survive and then we have to make our contribution to fulfill the destiny of Africa (*Dangerous Love*, p. 320, c'est moi qui souligne).

La nécessité d'une action collective de la jeune génération est jugée indispensable par Keme d'où l'utilisation réitérée du pronom « we ». C'est un devoir à la fois moral et vital que de réparer les erreurs et les échecs du passé. Ce devoir qui renvoie presque à une

obligation est rendu par l'utilisation du verbe modal « must » : « we have to sort out the mess [of our parents] », « we must correct their failures ». Pour parvenir à cette mission de rédemption, cette mission presque messianique, la vieille garde doit laisser sa place, elle doit mourir pour que la nouvelle génération puisse naître. Pour cela, la nouvelle génération doit être forte : « we have to be ninjas ». Cet appel collectif et concerté de Keme fait écho aux appels lancés par Ayi Kwei Armah dans *Two Thousand Seasons* (1973), Ngugi wa Thiong'o dans *Petals of Blood* (1977) et Wole Soyinka dans *Season of Anomy* (1973) pour une action coordonnée pour mettre fin aux brimades successifs et aux violences dont souffre la société africaine. Afin de trouver une solution pérenne et globale, il va falloir chercher les maux qui ont conduit à ce désastre, à cette déchéance : « what we need to do is to look back and try and find out where we went wrong, where the rain began to beat us » (Achebe, 1975, p. 44).

### 1.3 Violences en héritage

La littérature africaine entretient un lien presque intrinsèque avec l'histoire de ce continent. Toujours hantée par les fantômes de son histoire passée et présente, elle porte en elle les traces de plusieurs siècles de brimades (esclavage, colonisation) et les nouveaux maux qui gangrènent ces jeunes nations indépendantes.

Dans *Dangerous Love*, Omovo, le jeune peintre, dans son tableau qu'on pourrait nommer « Related Losses II », revient sur le passé esclavagiste de l'Afrique comme pour conjurer le sort ou le mal avant d'entrevoir un avenir meilleur. Il peint un passé dominé par l'esclavage symbolisé dans la toile par d'étranges navires verts – (« strange green ships » (p. 314) – des négriers. Dans le ciel, on observe des oiseaux de proie (« predatory birds ») menaçants qui assimilés aux envahisseurs, attendent une occasion propice pour se jeter sur leurs victimes. L'océan Atlantique rappelle la traversée des esclaves vers les Amériques. Les navires verts font probablement allusion à la corruption rampante et à la pourriture de la société représentées par la mare d'ordures de la toile « Drift ». Aussi, la présence du brouillard représente l'anéantissement de tout espoir des esclaves étant donné que ce brouillard empêche de voir ce qui se trame à l'horizon. Ce brouillard pourrait être aussi associé au flou qui entoure jusqu'à nos jours la traite transatlantique et la manipulation ou la réécriture incessante de l'histoire africaine qui sont autant de violences symboliques :

« *erased from history – deceived – as children, we [are] [...] weighed down by manipulated history, rigged history books, rigged maps of the continent – weighed down by lies [...] – my generation is one of losses* » (p. 294, en italique dans le roman).

À B– (probablement Badagry)<sup>91</sup> où il est parti pour éviter les problèmes du ghetto et se consacrer à l'art, Omovo se voit confronter à la douleur de la mémoire de l'esclavage. La nuit, il croit entendre le cliquetis de chaînes et le gémissement de voix d'esclaves bâillonnés (« the rattling of chains, the wailing of gagged slave voices ») (p. 292). La ville de B. est un endroit qui porte les stigmates de l'histoire : « [B. is a place] ravaged by history, a place for the transit of slaves, a place of old feuds, dead kingdoms, of strife and internecine wars » (p. 292). Plus loin à la page 299 la ville de B est décrite comme une petite ville hantée par les cris des esclaves : [B.] is a small town haunted by the slave cries from its shore, marginalized, as if history had ravaged its spirit » (p. 299). La violence de l'histoire qui surgit et qui hante Omovo permet à Ben Okri de revisiter l'histoire macabre de ce continent ravagé par plusieurs siècles d'esclavage et de traite négrière. En outre, la complicité passive ou active des chefs locaux est dénoncée. À la vue du chef devant la maison de la honte, la maison où sont conservées les chaînes de l'esclavage, Omovo croit revivre l'histoire :

[...] one day he had seen the chief standing in front of the house of shame like an unwilling pilgrim, a hostage of history. He stood, head bowed by an invisible, indescribable weight. Perhaps his ancestors had helped sell slaves. The vision of the chief standing in front of the decrepit house never left Omovo. The chief had been a walking way of life. He was also a walking inheritor of death and chains and bad history (*Dangerous Love*, p. 299).

Le lien entre le chef de B– et ses ancêtres qui ont peut-être participé à la sombre histoire africaine est un moyen de condamner plusieurs siècles de trahison, de corruption, de tricherie, de chaos socio-politique, de la violence permanente et la répétition des erreurs passées. À travers l'illumination (« THE MOMENT ») (p. 293) d'Omovo, Ben Okri revient sur la violence de l'histoire nigériane et africaine :

---

<sup>91</sup> Dans *The Landscapes Within* (p. 259), c'est la ville de Badagry qui est mentionnée.

*[...] prayers of slaves – the betrayed of ancestors – the treachery of leaders – the lies and the corruption of the old generation – their destruction of future dreams – they raped our past, we raped our future – we never learn our lesson – history screams and ghettos erupt with death and maddened youths – they scrambled for our continent and now we scramble for the oil-burst of Independence – traitors and disunity everywhere – [...] the smile of the rich grow more predatory while children weep their lives away burning in infernos of hunger and disease – our history hasn't hurt us enough or the betrayals would stop – [...] and I am here on these shores, in this strange town, weighed down by [...] the creative dangers of thinking in an imposed language – betrayed by language – erased from history – deceived – as children, we read how the whites discovered us – didn't we exist till they discovered us? – [...] weighed down by manipulated history – [...] my generation is one of losses – inheriting madness, empty coffers, colossal debts, the vanity of the old generation, their blindness and greed – inheriting chaos – confusion – garbage – fumes everywhere – violence – coups upon coups – [...] transfigure the deception multiplied by education– all education is bad until you educate yourself – from scratch – start from the beginning – from the simplest things – [...] re-dream the world – restructure self – all the building blocks are there in the chaos – USE EVERYTHING – USE EVERYTHING WISELY– EVERYTHING HAS SIGNIFICANCE – (Dangerous Love, pp. 293-295, en italique dans le roman).*

La litanie de maux qui se dégagent de cet extrait appelle à une condamnation. Le contenu est très dense par rapport aux divers sujets abordés et la typographie utilisée permet de mettre en exergue ce passage dans le roman. L'absence de ponctuations et l'utilisation des tirets pour connecter les phrases qui sont pour la plupart des phrases nominales permettent à Omovo de laisser couler et sans entrave ses pensées quand il découvre enfin la connaissance : « As he stumbled deeper into the wells of knowledge and understanding » (p. 295). Cette illumination d'Omovo fait penser à certains poètes de la négritude<sup>92</sup> qui font abstraction des points de ponctuations pour exprimer leur rage. L'absence d'un point final à la fin de son illumination suggère que sa révélation, sa vision est incomplète et que de toute façon elle ne sera jamais achevée d'autant plus que les visions sont toujours incomplètes (« visions are always incomplete ») (p. 295). Après le constat d'échec, il faut tout reconstruire à partir des

---

<sup>92</sup> Voir, par exemple, le recueil de poèmes *Pigments – Névralgies* (1972) de Léon-Gontran Damas. On note une absence totale de ponctuation dans les poèmes qui se trouvent dans ce recueil. Aussi, dans le poème « Afrique » de David Diop, il n'y a qu'un point final à la fin du poème.

débris : « *all the building blocks are there in the chaos – USE EVERYTHING – USE EVERYTHING WISELY– EVERYTHING HAS SIGNIFICANCE* ».

À travers la vision d’Omovo, Ben Okri aborde aussi les relations néocoloniales qui se sont établies après les pseudos indépendances<sup>93</sup> des pays africains. Omovo pense nécessairement aux multinationales qui exploitent les ressources naturelles en Afrique et à la violence écologique, économique et humaine que cela engendre quand il dit : « *now we are the trampling ground for foreign powers* » (p. 294). Parler de la période postcoloniale revient à analyser la relation qu’entretient la période coloniale avec celle de la postcoloniale. En d’autres termes, il s’agit de mesurer les séquelles de la colonisation qui ne cessent de hanter les populations jadis colonisées. La résurgence de la violence entre le village d’Ifeyiwa et le village voisin d’Ugbofia, les causes de celle-ci et les responsabilités des uns et des autres sont évoquées dans le dialogue entre Ifeyiwa et Omovo :

‘The fighting has started again.’

‘Where?’

‘At home. Between our village and the next one.’

‘Is it serious?’

‘Yes. They’ve started killing one another, burning farms. Now men hang around the boundaries all night with cutlasses.’

‘Oh God.’

‘We’ve had trouble for a long time, but it’s only recently we started killing one another.’

‘What’s the trouble?’

‘It’s about the boundary. Many many years ago the white people gave the other village our land and after independence we went to court and won the case. But they wouldn’t accept. So we are now fighting.’

Omovo made an angry gesture. ‘Those bloody white people. They interfered too much.’

‘It’s us. We are too greedy.’

‘But they shouldn’t have interfered too much’ (*Dangerous Love*, pp. 209-210).

---

<sup>93</sup>Okri (1982, p. 172) qualifie les indépendances de comédie (« a charade called independence »). Ngugi (1981, p. 119) parle d’indépendance de façade qui ne se résume qu’au drapeau (« flag independence »).

Le problème de frontières évoqué entre les deux villages dans ce roman symbolise les problèmes frontaliers auxquels le continent africain est souvent le théâtre. On pourrait citer, par exemple, le conflit frontalier entre le Nigeria et le Cameroun à propos de la presqu'île de Bakassi<sup>94</sup> et entre le Niger et le Burkina Faso à propos d'un tronçon de « 375 kilomètres, entre la borne de Tong Tong et la boucle de Botou. Les deux pays s'opposaient depuis des années sur l'interprétation des textes issus de la colonisation, en 1927 » (RFI, consulté le 13/11/2013). Après la mort d'Ifeyiwa et lors d'une réunion pour la réconciliation entre les deux villages un ancien exhorte les participants à résoudre les problèmes comme avant la colonisation : « We are killing ourselves over a problem which the white man caused in the first place. Let this innocent girl's death be the final sacrifice. Let us solve this problem in our own way' » (p. 282).

Mais, cette tentative de résoudre le conflit à l'ancienne n'exorcise pas pour autant le mal et encore moins empêche une nouvelle escalade de violence. Cet échec et la reprise des velléités ne montrent pas seulement que les anciennes recettes ne sont plus adaptées pour panser les plaies des sociétés postcoloniales transfigurées et transformées par la colonisation, mais aussi que les nouvelles sociétés issues des indépendances n'ont plus des repères et des solutions adaptées aux problèmes créés par les Blancs : décidément « L'Afrique noire est mal partie » pour reprendre le titre du livre de René Dumont (1962). La perte de repères ou ce que Philippe Braud nomme l'« ébranlement des repères » (2004, p. 177) est le résultat de l'atteinte délibérée aux valeurs, aux croyances et aux mœurs des individus par le système colonialiste. Porter atteinte aux normes, aux valeurs, bref à la culture d'une société ne revient-il pas à porter un coup fatal aux repères qui unissent les individus de cette société ? Une mort lente, assurée et programmée n'est-elle pas en marche dans cette société sans repères ?

Les conséquences de l'« ébranlement des repères » sont la perte des valeurs traditionnelles, la perte de la culture et des langues locales et l'aliénation de la nouvelle

---

<sup>94</sup> Bakassi est une bande de terre de 1000 km<sup>2</sup> qui regorge de ressources pétrolières et forestières. Dans un article intitulé « Bakassi cinq ans après », Georges Ibrahim Tounkara note ce qui suit : « Le conflit de Bakassi remonte à 1885, date à laquelle la Grande-Bretagne et l'Allemagne étaient les puissances tutélaires de ces deux États. Le tracé de la frontière entre le Nigeria, alors colonie britannique, et le Cameroun allemand s'était toujours perdu dans les eaux proches de cette presqu'île. Et des affrontements armés entre les deux pays ont eu lieu en 1994, puis en 1996 » (consulté 13/11/2013). Voir aussi l'article « Le Nigeria rétrocède la péninsule de Bakassi, zone riche en poisson et en pétrole, au Cameroun » de Philippe Bernard dans *Le Monde* datant du 15/08/2013.



génération. Si Okoro n'arrive plus à danser les danses traditionnelles de son pays, Omovo, quant à lui, n'arrive pas à parler les langues de ses parents. Leur dialogue témoigne de leur déracinement :

'I went to one of our town people's meetings and at the end of it we had a dance. I couldn't join them.'

'Why?'

'I found I had almost forgotten how to do our traditional dance. I was really ashamed. All the elders kept mocking me. I mean here I am. I can do any disco dance, but I have forgotten the dance of my own people. It's really strange.'

'I know what you mean. I can't speak my mother's language at all and I struggle with my father's. How did this happen to us eh?'

We've been selling our souls without knowing it, I guess' (*Dangerous Love*, p. 181).

Cette incapacité de la nouvelle génération de danser les danses traditionnelles ou de parler leurs langues maternelles est associée à l'isotopie de la perte (« loss ») qui est au cœur de ce roman. Si la langue constitue le véhicule ou le moteur par excellence d'éducation, de transmission de savoirs, de cultures et de civilisation – en un mot la survie d'un peuple –, la perdre n'est-elle pas de perdre sa culture et son identité ?

Les violences insidieuses, ordinaires ou familiales sont des violences qui sont omniprésentes dans les sphères tant publiques que privées. Protéiformes, elles vont du poids de la tradition (sexisme, patriarcat, mariage forcé...) qui empiète sur les libertés individuelles et collectives, de la violence conjugale/domestique en passant par les violences étatiques, structurelles ou symboliques, économiques et culturelles. Pour dénoncer ces violences et ces tyrannies ambiantes, Ben Okri s'est également appuyé sur l'art du jeune Omovo qui ne cesse de peindre le cauchemar de sa société. Par ailleurs, la difficulté qu'ont les artistes pour exercer dans un environnement hostile est mise en relief. L'artiste qui selon Omovo doit être proche de son peuple et révéler la pourriture qui l'accable doit paradoxalement s'isoler de celui-ci pour trouver l'inspiration et l'illumination pour mieux le servir.

Au-delà des violences insidieuses évoquées à travers l'étude de *Dangerous Love*, on retrouve en filigrane tout au long du roman l'ombre d'une violence extrême et inouïe à

laquelle les personnages (Omovo, Okoro et Okocha) ont été témoins lors de la guerre du Biafra (1967-1970).<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> La guerre du Biafra (1967-1970) qui a fait plus d'un million de morts est l'une des guerres civiles la plus violente et la plus meurtrière après les indépendances en Afrique. Cette guerre a éclaté quand les ressortissants du « Nigeria de l'Est » en majorité Igbo proclament l'indépendance de cette région le 30 mai 1967 sous la direction du lieutenant-colonel Chukwuemeka Odumegwu Ojukwu. Rappelons que ce souhait de s'affranchir du gouvernement fédéral provient du fait que les ressortissants de l'Est, en occurrence les Igbos, ne se sentent plus protégés par le gouvernement fédéral et que les attaques régulières et les tueries sont dirigées contre eux par les Musulmans qui sont majoritaires dans le Nord. En effet, en 1966, 30.000 Igbos sont massacrés dans le Nord, à Kano, à dominance Haoussa et Musulman. Les Igbos, Chrétiens, se replient au Sud-Est du Nigeria. Selon Jean Wolf et Claude Brovelli, la déclaration de l'indépendance a été « longuement préparée à l'avance. Elle a fait l'objet d'un plan minutieux où aucun détail n'a été laissé au hasard : rapatriement systématique de tous les Ibos en région orientale, y compris de ceux dont les ancêtres avaient quitté l'Est depuis plusieurs générations » (1969, pp.45-46). Le gouvernement fédéral dirigé par le général Gowon déclare la guerre au Biafra pour écraser la sécession et mettre fin à l'Etat du Biafra : la guerre civile éclate le 6 juillet 1967. Il faut rappeler que le Nigeria est composé de trois ethnies majoritaires : les Haoussas au nord, les Yorubas à l'ouest et les Igbos à l'est. Pour plus d'informations sur la guerre du Biafra, voir par exemple, François Debré, *Biafra, an II* (1968) ; Jean Wolf et Claude Brovelli, *La guerre des rapaces : la vérité sur la guerre du Biafra* (1969) ; Jean Buhler, *Tuez-les tous ! Guerre de sécession au Biafra* (1968) ; Françoise Ugochukwu, *Biafra, la déchirure - sur les traces de la guerre civile nigériane de 1967-1970* (2009) et Remy Boutet, *L'Effroyable guerre du Biafra* (1992).

# CHAPITRE II

## VIOLENCES EXTRÊMES

Nous vivons les premières heures de la bête : nous sommes entrés dans la conscience zéro de l'homme.

Sony Labou Tansi, *Les yeux du volcan*.

Si les violences, d'une manière générale, revêtent une connotation négative et sont *de facto* condamnables et rejetables, les violences extrêmes (guerres interétatiques, guerres civiles, génocides, massacres de populations, nettoyages ethniques ...) mettent à nu la barbarie humaine et questionnent d'une façon violente l'humanité de l'Homme. Les horreurs des massacres et les violences insoutenables auxquelles les gens sont confrontés lors des guerres interétatiques et des guerres civiles, tribales, claniques ou ethniques, les violences des crises politiques qui souvent prennent la forme des guerres interethniques et/ou confessionnelles, voire génocidaires dépassent l'entendement humain et les mots pour les décrire restent dérisoires. Parlant de l'horreur du génocide rwandais, Boubacar Boris Diop admet que « [t]out cela est absolument incroyable. Même les mots n'en peuvent plus. Même les mots ne savent plus quoi dire » (2000, p. 124). Pour Abdourahman A. Waberi, « le langage est inadéquat [...] à dire le monde et toutes ses turpitudes, les mots restent de pauvres béquilles mal assurées, toujours à fleur de déséquilibre » (2000, p. 14). Dans ce même ordre d'idées, Myriam Ruzniewski-Dahan aborde la difficulté des mots à dire l'indicible de la Shoah : « Les mots me paraissent usagés, bêtes, inadéquats, maquillés, anémiques » (1999, p. 31).

Sans toutefois revenir sur les violences effroyables et incompréhensibles de la Première et de la Seconde Guerre mondiale, ni sur les génocides arménien et cambodgien, ni sur les nettoyages ethniques de l'ex-Yougoslavie avec comme point d'orgue les massacres de Srebrenica, disons que le déferlement de la cruauté et de la barbarie humaine n'a d'égale que son irrationalité et la négation pure et simple de l'humanité. Signalons au passage que les

deux guerres sont nourries par l'idéologie de la « race pure », de la « race supérieure » et l'élimination de la « race inférieure » considérée comme des sous-hommes, notamment l'extermination des Juifs par les Nazis (appelée communément l'Holocauste ou la Shoah) dans des camps d'extermination allemands (Auschwitz-Bikernau, Chelmno, Belzec, Sobibor et Treblinka...).

Les violences extrêmes ont toujours ponctué l'histoire du continent africain. Sans s'attarder sur les violences de la traite négrière et de la colonisation qui ont rabaissé l'homme noir à l'état de bétail, d'objet et de marchandise et donc à la merci de son/ses acquéreurs et exposé à toutes les formes de violences, il convient d'admettre que le contact entre l'Occident et l'Afrique s'est fait dans la douleur, la souffrance, l'humiliation et la violence. Prenons simplement quelques exemples de violences extrêmes lors de la colonisation rapportées par Aimé Césaire dans son *Discours sur le colonialisme* (1955). « Pour chasser les idées qui m'assiègent quelquefois, je [le colonel de Montagnac] fais couper des têtes, non pas des têtes d'artichauts, mais bien des têtes d'hommes »; « Il est vrai que nous rapportons un plein baril d'oreilles récoltées, paire à paire, sur les prisonniers, amis ou ennemis »; « On ravage, on brûle, on pille, on détruit les maisons et les arbres » (p. 16). Ainsi, pour conquérir des villes aucune âme n'est épargnée :

« Les tirailleurs n'avaient ordre de tuer que les hommes, mais on ne les retint pas ; enivrés de l'odeur du sang, ils n'épargnèrent pas une femme, pas un enfant... À la fin de l'après-midi, sous l'action de la chaleur, un petit brouillard s'éleva : c'était le sang des cinq mille victimes, l'ombre de la ville, qui s'évaporait au soleil couchant » (Césaire, 1955, p. 17).

Les luttes de libération – à travers le continent africain qui ont débuté dans les années 50 pour la plupart des pays – ont été d'une rare violence, notamment dans les colonies de peuplement (« settler colonies »). Citons à titre d'exemple, la rébellion Mau-Mau au Kenya, la guerre d'Algérie, la guerre de libération d'Angola et du Mozambique. En Afrique du Sud, il a fallu attendre la libération de Nelson Mandela (1918-2013) en février 1990 et son élection (1994) en tant que Président de la République pour tourner définitivement la page sombre de l'histoire sud-africaine marquée à jamais par trois siècles d'une politique ignoble d'apartheid mise en place par la minorité blanche.

Après l'ascension à l'indépendance de leur pays, certains héros de la lutte anticoloniale sont devenus des héros de la dictature et n'hésitent pas à bâillonner leur propre

peuple. Les régimes/pouvoirs en place – qui usurent le pouvoir – ont souvent recours aux violences extrêmes (tabassages, tortures, guerres civiles...) pour se maintenir au pouvoir quel que soit le prix à payer. C'est la population civile qui paie le plus lourd tribut. Ainsi, les guerres atroces qui ont ravagé l'Afrique au début des années 1990 jusqu'en 2000 (Liberia, Sierra Leone, Djibouti, Congo-Brazzaville...), la guerre civile du Nigeria connue sous le nom de la guerre du Biafra (1967-1970) et le génocide rwandais (1994) constituent la thématique de plusieurs romans et ouvrages. *The Big Chiefs* (2007) qui concerne notre étude se déroule dans un pays imaginaire qui ressemble fort au Rwanda happé par l'effroyable génocide de 1994 initié par les Big Chiefs aux abois. Dans *Dangerous Love* (1996), les personnages (Omovo, Okocha et Okoro) sont sans cesse hantés par le traumatisme de la guerre du Biafra.

Pour Kossi Efoui, « Écrire contre (sur, sous, au temps de) l'apartheid n'était pas uniquement lié à une prise de conscience idéologique ou morale du conflit social. C'était tout d'abord pour l'écrivain, le corps à corps avec un mot, apartheid, qui dans un certain « lieu d'existence des mots, opère par prédation, structure une figuration du monde excluant toute autre figuration possible » (2002, p. 6). Ainsi, les écrivains qui ont écrit sur le génocide rwandais avaient pour but d'« écrire par devoir de mémoire »,<sup>96</sup> d'« écrire contre l'oubli »<sup>97</sup> et de « lutter contre l'oubli » (Djedanoum, 1999-2000, p. 118). Écrire sur le génocide rwandais, c'est aussi « comprendre et susciter une réflexion sur le mécanisme qui ont conduit à cette tragédie, promouvoir une liberté de pensée qui concourt à prévenir la réalisation d'une telle horreur humaine en Afrique et ailleurs » (Djedanoum, 1999-2000, p. 118). Écrire sur le génocide rwandais, c'est faire en sorte que celui-ci ne soit pas « un point de détail de l'histoire contemporaine » car « il n'y a pas de génocide sans importance » (Diop, 2000, p. 224).

---

<sup>96</sup>« Rwanda : écrire par devoir de mémoire » est une initiative de Fest' Africa (association Arts et Médias d'Afrique) soutenue par la Fondation de France qui a permis à une dizaine d'écrivains africains de séjourner pendant deux mois au Rwanda. L'initiative vient de Nocky Djedanoum et sa femme Maïmouna Coulibaly. Voici la liste des écrivains qui ont participé à cette initiative : Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements* (2000) ; Monique Ilboudo, *Murekatete* (2000) ; Véronique Tadjo, *L'Ombre d'Imana : voyages jusqu'au bout du Rwanda* (2000) ; Abdourahman Ali Waberi, *Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda* (2000) ; Nocky Djedanoum, *Nyamirambo* (2000) ; Meja Mwangi, *Great Sadness*, (roman non publié), Vénuste Kayimahe, *France-Rwanda, les coulisses du génocide* (2001) ; Jean-Marie Vianney Rurangwa, *Le Génocide des Tutsi expliqué à un étranger* (2000) ; Tierno Monénembo *L'ainé des orphelins* (2000) ; Koulsy Lamko, *La Phalène des collines* (2000).

<sup>97</sup>Voir la contribution de Tanella Boni, « écrire contre l'oubli » sur le site d'Africultures (consulté le 10/10/2013).

Cependant, face à l'ampleur de l'horreur comment les écrivains arrivent-ils à représenter l'inimaginable ? Comment parviennent-ils à dire l'indicible ? Comment faire en sorte que le roman, art de la narration et de la description rende compte de l'indescriptible ? Les violences extrêmes peuvent-elles faire l'objet de la fiction ? En somme, les violences extrêmes « soulèvent de façon cruciale la question du *dicible* et du *romanesque* » : le roman peut-il « *tout* dire et *tout* romancer ? Comment soumettre ce qui relève de l'horreur à des jugements esthétiques ? » (Reuter, 2005/2011, p. 16). Qui est habilité à dire l'indicible, à nommer l'innommable ? Pourquoi et pour qui doit-on écrire et ressasser les horreurs d'une violence extrême ?

Ainsi, la représentation de l'inimaginable, la barbarie humaine, cristallise les débats.<sup>98</sup> Si Claude Lanzmann et Jacques Rancière,<sup>99</sup> par exemple, à propos de la Shoah, s'opposent à la représentation de l'inimaginable, Georges Didi-Huberman<sup>100</sup> est, en revanche, en faveur de la théorie du représentable. Alors que Claude Lanzmann pense que la représentation de l'impensable n'est qu'une « insupportable cuistrerie interprétative » (cité par Dagean, 2004, consulté le 10/10/2013), Georges Didi-Huberman refuse d'invoquer l'inimaginable qui pourrait saper toute initiative du travail de mémoire : « Pour savoir il faut s'imaginer. Nous devons tenter d'imaginer ce que fut l'enfer d'Auschwitz en été 1944. N'invoquons pas l'inimaginable. [...] Nous devons tenter d'en rendre compte » (2003, p. 11) et de comprendre car « refuser de comprendre – ce qui serait contraire à l'éthique de la recherche – laisserait la place libre à l'amnésie collective rarement synonyme de réconciliation ou d'évitement des errements passés » (Crettiez, 2008, p. 69). Pour Christopher R. Browning, « renoncer à comprendre les tueurs en termes humains rendrait impossible non seulement cette étude, mais toute histoire de la Shoah qui soit autre chose qu'une caricature » (Cité par Sémelin, 2005, p. 16).

Cependant, vouloir comprendre ne fait-il pas le jeu des bourreaux ? N'est-elle pas une manière de trouver des circonstances atténuantes à leurs actes répréhensibles et finir

---

<sup>98</sup> Ce malaise à transformer l'horreur de la Shoah en objet artistique a été souvent évoquée par des auteurs tels que Elie Wiesel (1989) ; Robert Antelme (1957) et Jorge Semprun (1994). Voir aussi, par exemple, l'injonction de Theodor Adorno : « écrire un poème après Auschwitz est barbare ».

<sup>99</sup> Voir Jacques Rancière (2003), notamment le « chapitre v : S'il y a de l'irreprésentable ».

<sup>100</sup> Voir Georges Didi-Huberman (2003).

peut-être par les excuser ? Cette réticence à comprendre l'Holocauste est exprimée par Primo Levi : « Peut-être ce qui s'est passé ne peut pas être compris, et même *ne doit pas être compris*, dans la mesure où comprendre, c'est presque justifier. En effet, « comprendre » la décision ou la conduite de quelqu'un, cela veut dire [...] le mettre en soi, mettre en soi celui qui en est responsable, se mettre à sa place, s'identifier à lui » (1987, p. 310, en italique dans le livre). La crainte de pardonner les tueurs en essayant de les comprendre est également soulignée par Arthur Miller et ses collègues : « The idea that “conducive social conditions” rather than “monstrous people” produce atrocious deeds, in our view, clearly implies a diminished sense of personal responsibility or intentionality on the part of the actors » (Miller, Buddie et Kretschmar, 2002, p. 304). Mais comme le souligne Christopher R. Browning, « comprendre n'est pas pardonner » car « un mot, pour tout dire, domine et illumine nos études : comprendre » (Cité par Sémelin, 2005, p. 16). Ainsi, comme on peut le constater, l'idée de comprendre l'Holocauste suscite des controverses : « an objection to this kind of study concerns the degree of empathy for the perpetrators that is inherent to trying to understand them » (Browning, 1993/1998, p. xx).

Confrontés aux violences extrêmes et aux images insupportables des « marches hallucinantes des réfugiés jetés sur les routes » (Naumann, 2001, p. 20) à cause des multiples tragédies qui ont secoué l'Afrique, les écrivains africains n'ont cessé de décrire les malheurs de ce continent comme pour mieux les exorciser. C'est ce qui amène Michel Naumann à dire que « la littérature africaine n'a cessé de tenter de dire l'indicible pour le surmonter » (2001, p.10). Si Paul Celan se demandait après la Seconde Guerre mondiale, « comment écrire après Auschwitz ? », on pourra paraphraser sa réflexion pour poser la question suivante : comment écrire après le génocide rwandais ? Selon Patrice Nganang, « on ne peut plus écrire aujourd'hui en Afrique, comme si le génocide de 1994 n'avait jamais eu lieu » (2007, p. 24). Pour surmonter l'insurmontable, il faudrait tout d'abord comprendre comment et pourquoi les gens ordinaires, les gens respectables, basculent dans la théorie de la négation de l'Autre et commettent l'irréparable. Comment devient-on bourreau ? Comment élabore-t-on une théorie de massacres à grande échelle ? Comment dans le cas du Rwanda, par exemple, l'État qui est

supposé détenir le monopole de la « violence légitime » et garantir l'application des lois devient l'organisateur et le planificateur des massacres de masse ?<sup>101</sup>

## 2.1 Pouvoir et dérives génocidaires

“Leadership is not a carnival dance. Leadership is more than a Government office and a big car, more than public rallies and decrees. Leadership without direction is a charging bull to chaos and civil strife”.

Meja Mwangi, *The Big Chiefs*.

L'aveuglement du pouvoir, la cécité politique et le désir inaltérable des Big Chiefs à s'accrocher au pouvoir contre vents et marées ont précipité la plupart des pays africains dans des chaos indescritibles. On assiste, dès lors, à des violations massives des droits de l'homme, aux violences extrêmes (tortures, exécutions sommaires, tabassages, massacres de masse et génocides) à l'encontre des gens qui osent réclamer un peu de justice sociale et de dignité, à l'encontre des gens qui ne partagent pas tout simplement les mêmes idées ou opinions politiques, et à l'encontre des gens qui sont stigmatisés comme des ennemis parce que appartenant à une ethnie différente de celle des Big Chiefs. Le pays imaginaire décrit par Meja Mwangi dans *The Big Chiefs* (2007), est un pays dirigé d'une main de fer et qui croule sous le poids des milliers de lois les plus absurdes les unes que les autres. Gangréné par la

---

<sup>101</sup> Tenter de répondre à ces questions et comprendre les violences extrêmes oblige le chercheur, comme le dit Xavier Crettiez (2008), « à faire une véritable sociologie des massacres » (p. 69). À cet effet, voir les travaux pionniers de Sémelin (2002 ; 2003 et 2005). Voir aussi Crettiez (2008) notamment le chapitre 3 : « violence de masse et de terrorisation : réflexion sur les violences extrêmes ».



corruption, le clientélisme et le népotisme, plongé dans un chaos sans cesse où les violences rythment la vie des gens, le pays dirigé par les Big Chiefs, autoproclamés leaders naturels du peuple, est une république bananière où l'autoritarisme, la tyrannie et la dictature sont érigés en mode de gouvernement.

### **2.1.1 Dictature et pouvoir absolu : la « République bananière »**

À travers le récit d'Old Man, le personnage-témoin, le narrateur-rescapé du roman *The Big Chiefs*, le lecteur est plongé sans autre forme de procès dès le début du roman au cœur d'un régime autocratique où règnent la gabegie, la zizanie et le culte de la personnalité. Par exemple, les chansons à la gloire des Big Chiefs sont enseignées aux enfants. L'endoctrinement commence très tôt :

Children chanted, as the Big Chiefs insisted they do, "The most good, for the most people, is not always good, for all of the people." [...] Children [...] mastered the Big Chiefs' praise song, and learned to sing it backwards: The Big Chief is not always right/But the Big Chief has all the might/ The Big Chief doesn't have to be right/ 'Cause his might is all the right/ We thank heavens for our Big Chiefs/ Chiefs who chief as they sleep/ Tell who else can ever so chief/ Like a heaven ordained Big Chief? Our Big Chiefs loved their song above all else. They [Big Chiefs] decreed that it be sung morning, noon and for evening prayer, before every event and every possible meal (p. 148).

Cet endoctrinement – qui frôle l'absurde – rappelle le règne de « Almighty Ruler of Free Republic of Aburiria » dans le roman *Wizard of the Crow* (2006) de Ngugi wa Thiong'o. Alors que la population croupit sous le poids de la misère, de la pauvreté et de la faim, les Big Chiefs, les dirigeants du pays, se préoccupent de leur panse, de leur statut social et de leur pouvoir : « [It is a regime bloated with power and arrogance [which] refused to hear the people's cry » (p. 205). En outre, les Big Chiefs n'ont aucune notion de la politique et de la bonne gouvernance :

And if anything at all was clear about politics, it was the glaring fact the chiefs had no idea what politics was. Some thought it was a feast, a chance to gloat and grow fat. But those who claimed to be educated and well conversant, told us it was just a game, a dirty game<sup>102</sup> in which rules were invented as the game progressed, and altered and reinvented as need arose (*The Big Chiefs*, p. 92).

Ainsi, les Big Chiefs saisissent toutes les occasions pour festoyer et dilapider l'argent de l'État dans des luxures viles et inutiles : « Everything was a feast. Birth was a feast and death was a feast. [...] Marriage was a feast and divorce was also a feast. There wasn't a thing that they did not feast about » (p. 21). Old Man – qui a été l'un des Big Chiefs avant de tomber en disgrâce – se souvient du gaspillage et de la corruption qu'il y avait à « lavender and roses courtyard », le palais présidentiel : « they met secretly [...] ate some goats' ribs, drank some honey beer and sat to decide the poor people's fate » (p. 94). Il ajoute sans détour : « “The eating we did was unforgivable” » (p. 20). Tandis qu'ils se complaisent et se délectent dans cette goinfrerie sans limites, les pauvres, les orphelins et les veuves n'ont pas accès aux miettes : « *We would drink honey beer / And belch without fear / [...] While widows and orphans died at our doorsteps/ Crying for the leftover scraps* » (p. 22, italique dans le roman). La nourriture et la boisson symbolisent ici à la fois l'abondance (la richesse), la rareté (la pauvreté et la faim) et la corruption.

L'inaction et l'incompétence des Big Chiefs se traduisent également par l'application de leur slogan vivre et laisser faire (« *live and let be* ») (p. 61, italique dans le roman) et l'attentisme (« *wait-and-see policy* ») (p. 62, italique dans le roman), leur obsession pour la bonne chair et pour la beuverie : « if anything important was at stake, we said, “Let's wait and see.” Then we went back to our beer gourds and waited to see what would happen » (p. 61). Ainsi, les Big Chiefs passent tout leur temps à s'abreuver de liqueur :

“When we were ashamed we drank,” said the Old Man. “When we were angry we drank. When we were afraid we drank. When we were sad we drank, and we also drank when we

---

<sup>102</sup> La politique comme un « jeu sale » transparaît dans le roman *Jagua Nana* de Cyprian Ekwensi : « ‘Politics not for you, Freddie. You got education. You got culture. You’re a gentleman an’proud. Politics be game for dog. And in dis Lagos, is a rough game. De roughest game in de whole worl’. Is smelly an’ dirty an’ you too clean an’ sweet » (1961/1982, p. 137).

were happy. We drank all the time, especially when we had something better to do. The amount of money we drank in those days was enough to build and rebuild our lives a hundred times over. [...] The amount we drank in those days was enough to irrigate all our deserts, float our hopes and dreams and build us better hearts (*The Big Chiefs*, pp. 163-164).

Dans cet extrait, transparaît l'incompétence notoire des dirigeants. Notons la reprise anaphorique du déictique « when », et l'itération du verbe « drank » (apparaît huit fois) qui renforcent le degré de la condamnation. C'est une critique acerbe de ces Big Chiefs : des beuveries sans fin remplacent les prises de décision. Alors que le gouvernement des Big Chiefs se résume à la fête, à la beuverie, à la prédation économique et au gaspillage, le pays est plongé dans un chaos incommensurable dominé par la misère, la pauvreté et le dénuement de toutes sortes. On assiste à des grincements de dents horribles causés par la faim. Le pays est plongé dans une profonde tristesse (« swamp of sadness ») (pp. 10 et 81) – une sorte de prison à ciel ouvert – où s'élèvent des cris de détresse, de lamentation et de désespérance. L'allitération sifflante en [s] dans « Swamp of sadness » met en évidence la souffrance des gens qui pataugent justement dans ce marais de désespérance. Les enfants, affamés, attendent leur dîner et se rendent compte finalement qu'il n'y a que de l'eau plate qui bouille dans la marmite. « Then arose in the Pit a *moaning* and *wailing* as was never heard on earth before, a dismal *crying* and *gnashing* of teeth as could only be from hell » (p. 115, c'est moi qui souligne). Le degré de souffrance est renforcé par l'emploi de la nominalisation des verbes « moan, wail, cry et gnash » qui efface toute référence à la temporalité des événements, et l'association des cris de détresse et des lamentations aux souffrances qui ne pouvaient que provenir de l'enfer. Signalons la référence biblique que confère cette phrase : « moaning and wailing [...] crying and gnashing of teeth » (Luc 13: 28 ; Matthieu 13: 42) qui renvoie à une souffrance éternelle.

Dans l'incapacité de satisfaire les besoins vitaux de leurs progénitures, les mères réalisent la vie de misère qui est la leur et les pères, ne pouvant plus supporter les cris angoissants et agonisants de leurs enfants, préfèrent mourir de désespoir. L'irresponsabilité des Big Chiefs ajoutée à leur soif de pouvoir et à la course effrénée pour l'accumulation des richesses – « [the] hunger of power and the accumulation of wealth » (p. 12) – ont enfanté une société déstructurée. Old Man se souvient qu'au lieu de bâtir une société où il ferait bon vivre, ils ont bâti une société où la misère, la déchéance et la putréfaction morale sont le lot quotidien : « we built [...] generations of regrets, destitute degenerates, and prostitutes of the

vilest nature. [...] We built, instead, a culture of dependency, generations of social and economic vampires and hankerers without hope of gratification » (p. 164).

C'est à travers les multiples dialogues que « Old Man » a avec les autres personnages du roman, notamment « Boy » et « Girl », que le lecteur est mis au courant de l'histoire du pays, de la tragédie et de la bassesse du régime qu'il avait servi. « [He was] convinced that he could do good working within the system and restrain some of its excesses » (p. 20). En effet, Old Man a gravi rapidement les échelons dans l'administration avant de faire carrière dans la politique : « [a] long time civil servant, the Old Man had been everything from Provincial Medical Officer to Chief Government Chemist to, for a short spell, a nominated Member of Parliament and Health Minister » (p. 17). Sur le chemin qui mène à la gloire éphémère, au pouvoir et à la suprématie, la plupart des gens se retrouvent au bord de ce dernier à cause de la rigueur du voyage : « most had fallen by the way side [...] victims of the rigours of the journey and the struggle for supremacy » (p. 13). Si certains sont morts de désespoir, d'autres se sont emmurés dans un mutisme angoissant. Évidemment, certains, comme Old Man, ont atteint le sommet : « Man, had made it to the top, romanced with power and wealth and then come tumbling in the Pit » (p. 13). Old Man est tombé en disgrâce et banni du gouvernement quand il a osé critiquer ouvertement la folie meurtrière du régime des Big Chiefs.

De par sa position, Old Man est un témoin privilégié de la bassesse du régime auquel il a apporté, malgré lui, sa caution. C'est de l'intérieur du système qu'Old Man parle à ses interlocuteurs et aux lecteurs. Ainsi, l'emploi de la première personne du pluriel, « we », par ce dernier concerne le régime d'une manière générale. Il parle au nom du régime et ne cherche pas à se soustraire des agissements des Big Chiefs même s'il ne les approuve pas. Tout au long du roman le témoignage d'Old Man, oscille entre « we », « I » et « our ». Les questions des interlocuteurs sont posées d'une manière implicite. Elles s'adressent au régime qu'il représentait. Il se met également à la place du peuple et utilise le « we ». Le « they » est dans ce cas employé pour se référer aux Big Chiefs. Cela permet ainsi de souligner la différence entre « we », le peuple, et ses aspirations et « they », les Big Chiefs, et leurs agissements.

Sa déchéance et les événements horribles dont il a été témoin ont raison de sa vue. En conséquence, c'est un vieil homme frappé par la cécité que le lecteur découvre dès le début du roman. Si Old Man, à travers ces souvenirs, informe Boy des horreurs perpétrées par le régime dans un passé récent, Boy, quant à lui, met Old Man au courant des événements

présents et futurs. Ici, le passé symbolisé par Old Man conjugué avec le présent et le futur incarnés par Boy permettent au lecteur de comprendre les conditions socio-politiques dans lesquelles se déroule l'intrigue du roman. Boy est un jeune homme qui s'occupe d'Old Man. Tout comme le vieil homme, il a tout perdu durant les quatre-vingt-dix jours de l'orgie meurtrière qui a ravagé le pays : « “I am my own father and my own mother” » (p. 193). Boy prend soin du vieil homme qu'il appelle affectueusement « “little father” » (p. 160). C'est ce qui lui permet de s'accrocher à la vie. Boy est un rescapé, un « revenant » pour reprendre le terme de Michael Rinn (1998). Il fait partie des *tall people* qui ont trouvé refuge dans l'église de la Sainte Famille. C'est dans cette église que des milliers de personnes ont été massacrées. Boy a perdu tous les membres de sa famille dans ce feu meurtrier qui a embrasé tout le pays. D'une manière très affective et plein d'émotions, il dit : « “Old Man,” [...] “You are all I have in this world” » (p. 117).

C'est lors des soirées, autour du feu, que les échanges entre Old Man et Boy ont lieu. Ces échanges, entrecoupés de chansons et de musique chère à Old Man, permettent à celui-ci de raconter son histoire. Cela rappelle les soirées destinées à raconter les légendes et les contes dans les sociétés traditionnelles africaines. Ce canal de transmission et d'éducation est utilisé, par exemple, par Ngotho dans *Weep Not Child* (1964). C'est au cours d'une soirée que Ngotho, le père de famille, raconte à ses enfants Kamau, Boro, Njoroge, Kori et leurs amis la mythologie des Kikuyus. Il leur raconte comment *Murungu*, le Créateur, leur avait donné la terre, comment cette terre a été spoliée et comment il s'est retrouvé *Muhoi*<sup>103</sup> sur sa propre terre.

Old Man entreprend de raconter l'histoire tragique de son pays à Boy pour qu'il sache comment ses aînés, ses parents et les Big Chiefs ont précipité le pays dans la déchéance, et comment trouver les voies et moyens pour sortir de cette impasse, ce « swamp of sadness » :

---

<sup>103</sup>*Muhoi* en Kikuyu signifie un homme qui n'a pas de terre. La terre qu'il cultive et sur laquelle il construit sa case lui est prêtée. Il peut être chassé à tout moment. *Ahoi* est le pluriel de *Muhoi*.

“Why do you tell me these hurtful things?” he [the Boy] often asked the Old Man.

“To get out of this swamp of sadness,” said the Old Man. “You must know how we got you in it.”

It can’t be simple, the Boy thought, shaking his head.

“Yet it is,” said the Old Man.

“No it isn’t,” said the Boy firmly (*The Big Chiefs*, p. 10).

Pour exorciser le mal, Girl exhorte Old Man à lui raconter la tragédie de son histoire, afin que cela ne tombe pas dans l’oubli. En tant que mère : « “she did not want her children to grow up with empty minds and hearts, to end up as rapists and butchers. [...] “But [...] how can I teach them to be men? I pray that, from you, they will learn what [sic] they must not become chiefs who can’t chief and men who are led by their stomachs” » (pp. 60-61). Girl qui vient souvent aider Old Man en lui faisant la cuisine est accompagnée de ses trois enfants pour tenir compagnie à celui-ci. Old Man se plaît en leur compagnie et profite pour leur raconter des histoires. La démarche d’Old Man a un but pédagogique : expliquer les horreurs et les égarements du passés pour éviter que cela se reproduise.

C’est par « devoir de mémoire » qu’Old Man leur raconte la répression et l’oppression du régime des Big Chiefs ponctué d’exécutions sommaires, de torture, d’intimidation et l’horreur des massacres de masse organisées par le régime en place. Si dès le début du roman, Boy informe Old Man des troubles et des manifestations qui se profilent à l’horizon – « “there will be trouble soon. Don’t you know that?” » (p. 2) – et essaie de se rassurer en cherchant son arme, Old Man profite de leur conversation pour lui révéler les horreurs du passé. Old Man se souvient de la répression dans le sang des manifestations pacifiques. Les sbires du régime ont tiré à balles réelles sur des manifestants pacifiques qui réclamaient d’être traités avec dignité : « *He had seen* unarmed demonstrators shot dead in broad daylight. *He had seen* ferocious policemen pursue women and aged pastors inside churches and beat them senseless with rifle butts, then walk away laughing » (p. 205, c’est moi qui souligne). Une impudence hallucinante, une dissonance ahurissante et un sadisme révoltant se dégagent de cette constatation d’Old Man : des policiers qui se délectent de la souffrance infligée aux gens. La reprise anaphorique de « *he had seen* » permet de mettre l’accent sur l’effet de témoignage et la dénonciation des faits.

De même, un étudiant, appelé simplement « the youth », <sup>104</sup> qui avait prononcé un discours enflammé sur un campus universitaire contre le régime en place lors des manifestations d'étudiants contre la pauvreté et la vie chère avait été enlevé et fusillé par quatre policiers des services secrets : « the agents of evil, money-hungry beasts that would eat their own kind » (p. 32). Son tort est d'avoir dénoncé les travers du régime. On lui reproche d'avoir incité le peuple, les opprimés, à se soulever et à renverser le despote, et d'avoir tenu des propos incendiaires tels que : « the blind can't lead the blind; chiefs may cheat some of the people some of the time but they can't cheat all the people all the time; the man dies in all people who keep the peace in the face of tyranny » (p. 30).<sup>105</sup> Ces brutalités policières et l'arbitraire sont monnaie courante et sont utilisées pour museler ceux qui osent s'opposer et dénoncer les dérives du régime du dictateur.

Voulant jouer la carte de la transparence, the Big Chiefs demandent, un jour, à un jeune homme de leur adresser ses doléances et de leur dire ce qui le met en colère. Croyant à la sincérité des Big Chiefs et sans avoir peur d'eux, celui-ci leur dit ce qu'il pense de ces derniers et de leur gouvernance :

He told them that the people were *sick, sick and sick* of hearing their names from every radio, of seeing their faces on every picture and of reading their fatuous utterances in every newspaper. He told them the youth was particularly *sick of being led by senile old men who had no idea at all and could not think beyond their stomachs*. The youth was *tired of waiting* for them to die so that the country could find leaders with an idea where to lead. The youth was *tired of* the Big Chiefs always hacking back to ethnic loyalties whenever their virility as leaders was questioned. The youth wanted the Big Chiefs out now, immediately and unconditionally, so that they could elect leaders who cared for tomorrow (*The Big Chiefs*, pp. 160-161; c'est moi qui souligne).

---

<sup>104</sup> « The youth » est utilisé dans le roman pour désigner le jeune étudiant et d'une manière générale les jeunes qui contestent la légitimité du pouvoir des Big Chiefs.

<sup>105</sup> Dans le discours de l'étudiant, on note une référence intertextuelle à la phrase restée célèbre de Wole Soyinka : « The man dies in all who keep silent in the face of tyranny » et à la chanson « Get up, Stand up » de Bob Marley et de Peter Tosh.

Les Big Chiefs, ne s'attendant pas à ces propos directs et sans ambages de la part du jeune homme, sont abasourdis : « The chiefs were astounded, bewildered and confounded » (p. 161). On note la lassitude et la nausée de la jeunesse et l'impatience de celle-ci de voir à la tête de leur pays des dirigeants dignes de ce nom et non des marionnettes ou des pantomimes sans scrupules qui ne pensent qu'à leur égo démesuré. C'est une critique acerbe et virulente contre l'image désolante et rétrograde qu'offrent les Big Chiefs. L'irréalité de la gouvernance et l'incapacité des leaders, the Big Chiefs, à formuler un projet de société viable sont renforcés par le fait qu'ils ne pensent qu'à leurs intérêts personnels. Avant que ces propos ne fassent des émules parmi la population, et afin d'éviter l'effet de contagions dévastatrices, le jeune homme a été pendu au coucher du soleil : « They hanged him at sunset, but not without a prayer. Before they hanged him, they said to the youth, "Son, good wise men die young. Amen" » (p. 161). L'insolence et le non-respect de la dignité humaine sont poussés au paroxysme. Cela n'est pas étonnant d'autant plus que les libertés et les droits fondamentaux sont ignorés et bafoués : « Rights and freedom were things we never understood. The freedom of the press and the freedom of expression caused a big head to the *expressers* » (p. 66). Ceux qui osent exprimer leur point de vue sont constamment intimidés et violentés : ils sont passibles de mort car ce sont des ennemis à abattre.

Lors d'une conversation d'Old Man avec Girl, le lecteur apprend que les travailleurs qui réclament de meilleures conditions de travail et le paiement de leur salaire sont accusés de faire de la politique. Arrêtés, ils sont battus, torturés et castrés dans l'indifférence générale.

"Workers are people too," they informed their Big Chiefs. "The man who does a day's work deserves a day's wages. Workers are people not oxen to be used and abused and butchered at will." [...]

"So you are politicians now, are you?" the Big Chiefs cried in dismay. Where's your constituency? Who elected you to represent *cockroaches*? Who gave you such authority?"

"Our conscience is our authority," said the youth. "Our common sense tells us you are wrong for, even a hyena does not kill its own kind out of malice."

The Big Chiefs were furious.

"[...] Get on your knee and beg! Beg! Beg" [They asked the youth].

"Begging is for orphans," said the youth in earnest.

"We demand birth rights."

"Your birth rights?" the Big Chiefs choked on their anger. "We'll show you your *cockroach* rights."



They cast the youth in police dungeons, where they beat and tortured and castrated them, while we who thought we had nothing to do with it, hid our faces in shame (*The Big Chiefs*, pp. 97-98).

Les revendications légitimes des travailleurs sont occultées et transformées en une affaire politique. Les manifestations se déroulent dans un environnement délétère phagocyté par l'épidémie de la gloutonnerie et marquée par la manie de la possession (p. 97). Ce faisant, le pays est plongé dans le chaos : « the country was in chaos, torn into shreds by greed, divided among the chiefs and the mighty, and put under ploughs pulled by the small and the powerless » (p. 97). Tandis que l'inflation atteint des proportions alarmantes et les prix des denrées de base flambent, les salaires sont gelés. Les travailleurs voient leur pouvoir d'achat baisser et ne peuvent plus faire face aux dépenses de tous les jours : « Inflation stampeded through a desolate landscape. Everything went up except the wages. [...] Everything went up and up. The salaries died of weariness and workers afforded nothing. [...] "Workers are tired of eating nothing" » (p. 104).

Pendant que les étudiants sont incarcérés et castrés pour avoir osé réclamer un peu de justice sociale, et que les travailleurs n'en peuvent plus de se laisser traire, pendant que les pauvres s'apitoient sur leur sort, les Big Chiefs s'enferment dans un mutisme autiste et hautin et augmentent leur propre salaire : « While we agonised over our fate, they raised the tax on existence and lowered the meaning of life. They froze wages [...]. Then, ignoring all cries for mercy, they raised their own salaries and cheered aloud in Parliament » (p. 106). Soulignons l'expression « lowered the meaning of life » qui renvoie à l'indifférence criminelle des Big Chiefs devant la souffrance et la misère de la population. La vie de la majorité silencieuse n'a pas de valeur. Si l'irréalité de la situation laisse le lecteur perplexe, il ne peut, cependant, s'empêcher de pouffer d'un rire étranglé d'autant plus que la situation est ubuesque. Malgré la gravité des faits l'humour vient détendre un tant soit peu l'atmosphère du roman : voir, par exemple, la scène où the Big Chiefs vont quémander l'argent aux white chiefs (pp. 102-104). Ils sont prêts à tout (jouer les marionnettes, accepter toutes les conditions sans réfléchir) pour recevoir une somme colossale, « a pile the size of the world » (p. 103), même s'ils doivent brader leurs ressources et hypothéquer l'avenir des femmes et des enfants : « Oh, yes, we [white chiefs]'ll take your women and children too, at a reduced rate, of course » (p. 103).

Pour mettre en relief le fossé incommensurable qui existe entre les aspirations légitimes du peuple et l'aveuglement sadique du pouvoir des Big Chiefs, l'auteur opte pour

une structure manichéenne. Le roman – construit en grande partie sur la dichotomie et la dissonance permanente entre les Big Chiefs et le peuple – met en lumière l'autisme d'un régime dictatorial qui ne recule devant aucune stratégie pour faire taire ceux qui exigent le respect de leurs droits ou tous ceux qui n'ont pas les mêmes opinions que le Président (« the Head Big Chief »). En bref, il faut regarder dans la même direction que le « timonier national », le seul « diseur de vérité »<sup>106</sup>, penser comme le Head Big Chief, le maître incontesté et incontestable sinon on risque d'avoir des ennuis : « anyone who argued a moral position contrary to that preached by the Big Chiefs risked losing not just favour but any hope of career advancement » (p. 33). Pire, ils sont physiquement liquidés ou jetés en prison : « Sometimes someone present [during a meeting] would be ordered to go home and stay there until he heard from the Head, which, of course he never did. The next thing her [sic] knew he would be picked up by a lorry-load of armed police and manhandled all the way to prison or death » (pp. 17-18).

Compte tenu de l'imprévisibilité de la machine à broyer du système, plusieurs intellectuels ont peur d'exprimer leur opinion : « many intellectuals and civil servants were therefore afraid to have an opinion » (p. 33). Ainsi, le peuple bâillonné, affamé et méprisé ne sait plus à quel saint se vouer. Comme si cela ne suffisait pas, les caisses et les greniers de l'État sont vidés. Les gens affamés font désespérément la queue devant les boutiques pour s'acheter les denrées de première nécessité (le pain, la farine, le poisson ou la viande).

Devant les cris persistants des affamés, les Big Chiefs décrètent qu'il y a assez de nourriture pour tout le monde et que dorénavant le simple fait de parler de famine, ou de chercher à manger dans les immondices est passible de mort :

From then on, it was illegal to discuss famine and seditious to cry from hunger or beg for food. It was treasonable to say that there was not enough food in the country. All moaners and groaners, orphans and beggars and all complainers and questioners who as much as opened their mouths to yawn, were publicly executed. [...] "From then on, it was illegal for anyone to forage in the rubbish dumps or anywhere in the City. In desperation, the poor turned to drinking and bloated their minds with dreams"» (*The Big Chiefs*, pp. 79, 100).

---

<sup>106</sup> Nous empruntons cette expression à Ahmadou Kourouma.

Soulignons la nominalisation des verbes (to moan ⇒ « moaners », to groan ⇒ « groaners », to beg ⇒ « beggars », to complain ⇒ « complainers », to question ⇒ « questioners ») qui a pour but d'effacer les marques temporelles et de ce fait gommer toute référence au temps linéaire. Cela renforce un sentiment d'un état permanent contre lequel il faut lutter. C'est aussi à la fois une forme de généralisation et de catalogage de ces personnes. Ils sont des agitateurs qu'il faut surveiller. Notons également l'exagération des faits qui a pour but de frapper les esprits.

Malgré ces lois qui interdisent toute manifestation visible ou ostentatoire de la faim, les queues n'ont pas pour autant cessé devant les magasins. Un jour, pendant que des centaines d'affamés, hommes, femmes et enfants, attendent leur tour depuis le lever du jour sous un soleil accablant pour acheter de la farine, un homme affamé s'évanouit :

*He fell on another hungry man, who fell on a hungrier old woman, who fell on another, who fell on the store window. The sound of shattering glass was all it took to ignite the crowd. They exploded in a fury of screaming and wailing and smashing and grabbing and running like the devil. Then spontaneous madness took over and spread like wild fire to the rest of the City, where hundreds more stood in endless lines; lines as long as old widows' sorrows (The Big Chiefs, p. 80; c'est moi qui souligne).*

Cette scène rappelle le jeu de quilles dans *Wizard of the Crow* (2006) de Ngũgĩ wa Thiong'o où des queues interminables appelées « Queuing Mania » ou « Queuing Deamons » envahissent tout le pays (pp. 139-141). La description tout en image de la scène qui permet au lecteur de s'imprégner de l'atmosphère est rehaussée par une amplification et une gradation ascendante avec l'emploi du comparatif de l'adjectif « hungry » : « another hungry man, who fell on a hungrier old woman ». Notons l'emploi itératif du verbe d'action « fell » qui apparaît quatre fois dans la première phrase. L'emploi de l'hyperbole permet ici de renforcer l'intensité de la portée de l'image. On pourrait ajouter que « l'hyperbole sérieuse [...] caractérise le style épique, à propos duquel on préfère souvent le terme d'*amplification* à celui d'*hyperbole* » (Bacry, 1992, p. 321). Le discours épique (à la limite du réalisme) qui est à l'œuvre dans ce roman diffère de la représentation réaliste abordée dans les deux premiers romans de Meja Mwangi. Les affamés tombent comme s'il s'agissait d'un château de cartes provoqué par un effet domino. Cet incident est la goutte d'eau qui fait déborder le vase. Les affamés se ruent sur les magasins et s'emparent de tout ce qu'ils trouvent : « In no time at all,

the City swarmed with smashers and grabbers, looters and takers. Windows were broken, cars overturned and buildings torched. Anything that could be lifted was carried away, and anarchy reigned for a whole day » (p. 80). Cependant, comme les affamés, les « small people », pouvaient s’y attendre, les sbires du régime entrent en action en arrêtant des centaines des pillleurs affamés et en estropiant d’autres.

Cet incident, qui est le résultat de l’incompétence et de la corruption des Big Chiefs, est un pain béni pour ces derniers pour traquer encore un peu plus le peuple et inventer de nouvelles lois pour garantir soit disant la tranquillité et la paix des citoyens : « “ You need more laws.You need more police to maintain law and order; to protect your peace and stability”» (p. 79). Ainsi, une ordonnance qui donne le droit aux policiers de tirer sans sommation sur des voleurs a été prise. Le Ministre de la Justice a dit sans circonlocutions aux policiers : « “shoot everyone, [...] shoot them all and save us the trials” » (p. 45). Plus loin, il ajoute et martèle :

“Forget tedious trials,” he raged at the judges.

“Away with petty defences and learned arguments. Find everyone guilty and clear the courts early for lunch.”

He ordered the policemen to shoot, [...] and shoot to kill. [...]

Then the police went to work. That day they slew one dozen suspects. None of them was ever identified, nor their crimes assigned (*The Big Chiefs*, pp. 68-69).

La violation des droits les plus élémentaires, l’absence de la présomption d’innocence et la mise en place d’une pseudo justice où les victimes sont connues d’avance ne sont que les caractéristiques du régime tyrannique des Big Chiefs. Les pouvoirs sont concentrés dans les mains d’une seule personne qui a le pouvoir de vie ou de mort sur les citoyens. Ce n’est pas étonnant que les prétendus pillleurs sont condamnés à végéter dans le Fossé : « looters were banished from the City and condemned to live in the Pit, far enough from the City to guarantee that such an orgy of lawlessness would never again be visited on civilized society » (p. 80).

Le « Pit », qui littéralement veut dire un trou, une fosse ou un fossé, est une métaphore de l’exclusion, de la perdition et de la damnation. Il est décrit comme un cimetière : « a vast, eerie graveyard where the dead lived, and the living died, and the stench of fear permeated everything » (p. 186). C’est dans ce trou obscur, le Fossé, (« the Pit ») –

« dwelling place where joy died at birth » (p. 180) – que les gens s’entassent et vivent, ou plutôt se cachent pour mourir. « “The Old Man remembered, as if anyone ever forgets, that the Pit had once been a rubbish dump, and the only hope for the hungry poor. But the City did not bring its waste to the Pit anymore, for the Pit was full of human refuse » (p. 147). Habitant sur un terrain qui a servi comme dépotoir, il n’est pas rare que quand il pleut les objets enfouis dans le sol émergent. C’est le cas du Pit : « The powdery dust turned to black mud when it rained, concealing nasty surprises, such as rusty, old knives waiting to slice a careless, bare foot in half, and jagged broken bottles that suddenly surfaced in the children’s playground and opened up wounds that never healed. The rains also uncovered old skeletons, human skulls and bones, and things that never let anyone forget they lived in hell » (p. 120).

De même, les mendiants et les habitants des bidonvilles sont accusés d’avoir pris part aux pillages et donc déclarés *personae non gratae* en ville et renvoyés *manu militari* dans le Pit. Les mendiants et les habitants des bidonvilles sont assimilés à un mal qu’il faut éliminer : « [They were] a festering sore on the face of the nation [and] a terrible pain in the Big Chiefs’ side. They were *too many, too poor, too dirty, too sick and too unruly*, and they would not vote right » (pp. 76-77). L’emploi et l’itération de l’adverbe « too » devant les adjectifs « poor, dirty, unruly » et le déterminant « many » sont une forme d’insistance sur la capacité de nuisance de ceux-ci. Outre l’effet d’insistance, l’accumulation (produite par l’emploi de l’asyndète) permet de démultiplier, d’énumérer les tares de ces personnes qui sont accusées de tous les maux. L’asyndète porte ici sur cinq termes (quatre adjectifs et un déterminant) dont le parallélisme est souligné par la répétition de l’adverbe « too ». Cette accumulation de mots qui permet au narrateur de mettre en relief l’image de ces laissés-pour-compte dans le but de frapper les esprits est une forme d’hyperbole. Tout comme dans *The Cockroach Dance*, Meja Mwangi sort d’une représentation réaliste dans *The Big Chiefs*.

Aux yeux des Big Chiefs, ces mendiants sont nuisibles et doivent être rejetés dans les bas-quartiers. Ainsi, les pillages, lors des manifestations contre la vie chère, servent de prétexte aux Big Chiefs pour raser les bidonvilles et jeter ses habitants au cœur du Pit :

One day, after the food riots that left the City looted, raped and smouldering, the Big Chiefs decided they finally had justification to get rid of shanties once for all.[...]

So, early one morning, a vengeful conflagration swept down the valleys with anger and malice and razed the place to the ground. Through the ensuing smoke and chaos, the shanty people saw not fire trucks, coming to rescue their ineffectual lives, but brutal bulldozers come to grind

them and their world to ashes and shove them into the muddy rivers. Then they were rounded up by armed police and degenerate youth wingers and herded into the deepest City dump and ordered to live there. Formidable barriers and roadblocks mushroomed along approaches to the City and armed soldiers were posted there to demand identification papers from anyone who came along these roads. Criminals and beggars, and those who looked criminally hungry, were turned back and refused entry in the City (*The Big Chiefs*, p. 77).

Les mendiants et les habitants des bidonvilles sont des parias, des « déchets humains » pour reprendre le titre du roman d'Aminata Sow Fall (1979). Ils sont assimilés aux criminels et traités comme tels. Soulignons que le commentaire subjectif d'Old Man est signalé par l'emploi de l'adjectif appréciatif « ineffectual » pour qualifier la vie des habitants des bidonvilles. Cette scène est évoquée en focalisation interne : c'est Old Man qui parle, c'est lui qui commente les faits. Notons aussi l'emploi de « degenerate », dans « degenerate youth wingers », pour désigner les jeunes désœuvrés des Big Chiefs qui aident les policiers à commettre leurs méfaits. Au lieu de venir en aide aux plus fragiles de la société, le gouvernement envoie des bulldozers pour raser leurs maisons. L'emploi de « criminally hungry » soulève à la fois le problème de la faim occasionnée par l'incompétence des dirigeants, et la force de nuisance que représentent les affamés aux yeux des Big Chiefs. Pour ces derniers, tous les affamés sont des criminels potentiels. Interdits de revenir en ville, au risque de se faire tuer comme de vulgaires malpropres, ils sont condamnés à pourrir dans le Pit.

Pour traverser les barrages érigés par la police, il faut montrer ses pièces d'identité et prouver qu'on n'appartient pas à la classe des sous-hommes :

The checkpoints, like all the other checkpoints and roadblocks designed to keep undesirables out of the City, was [sic] manned by heavily armed policemen [...]. Anyone advancing along that road had to show their identification papers, to prove that they were acceptable, and that they had the right to go to work in the City, that they were not *cockroaches* or subversives (*The Big Chiefs*, p. 121).

Décrits comme des gens déterminés, ces policiers ont la gâchette facile. Notons l'écart par rapport à la langue (faute grammaticale signalée par 'sic' dans l'extrait ci-dessus) qui traduit le souci de l'auteur d'être proche du 'parler' des gens du Pit.

Le recours à la police et à l'armée pour résoudre les problèmes sociaux et cacher la misère de la population est, d'une part, inefficace et révèle, d'autre part, l'incapacité et le malaise des Big Chiefs à trouver des solutions pérennes aux maux dont ils sont les seuls architectes. Pour lutter, par exemple, contre la criminalité, tout le monde devient un suspect potentiel : « “No one, at all, is ever truly innocent” » (p. 69). La police se donne à cœur joie : « “Let's have some fun, they said. “Let's shoot suspects.”[...] “They struck a gun in a suspect's ear, informed him of his rights and pulled the trigger” » (p. 68). Les citoyens deviennent des jouets dans les mains des barons du régime. Les lois et les droits, au lieu d'éclairer les gens les confondent. Les gens croupissent sous des centaines et des centaines de lois qu'ils ne comprennent pas :

Like the laws, we had hundreds of them [rights]. Everyone and everything had a right to this or to that. *The hyena had a right to eat the gazelle, and the gazelle had a right to gore the hyena.* It confused us a great deal, this having the right to be right and the right to be wrong, the right to eat and the right to be eaten (*The Big Chiefs*, pp. 65-66, c'est moi qui souligne).

Dans cette société, on assiste à un renversement de la loi de la nature qui entraîne un chaos généralisé : « “[It is a] man eat dog, oh, dog eat man society” » (p. 151). La loi du talion et la loi de la jungle sont omniprésentes : le règne des Big Chiefs est comparable à une « saison d'anomie » caractérisée par l'âge des ténèbres (« age of darkness ») (p. 93) et l'âge de la folie (« age of madness ») (p. 81). Durant cette période d'anomie, plusieurs sont morts de désespoir en voulant trouver une raison valable à leur déchéance : « too many people [...] died trying to find meaning where none was meant; killed themselves searching for a spark of light to illuminate more than the inherent evil so evident in the hearts of men » (p. 10). La constitution est sans cesse changée et taillée sur mesure pour permettre au despote de s'éterniser au pouvoir en condamnant ainsi la majorité de la population à végéter dans une situation politique incertaine (p. 132). Cette anomie généralisée – entretenue par le règne des Big Chiefs – rappelle, pour ne citer que quelques exemples, celle des « Guides providentiels » dans *La vie et demie* (1979) de Sony Labou Tansi, de Basha Bash (le roi Baabou) dans *King Babu* (2002) de Wole Soyinka, de président Matrak dans *Crapaud brousse* (1979) de Tierno Monénembo, du roi d'Afrique, Amin Dada dans *La fosse aux serpents* (2003) de Moses Isegawa et de Almighty Ruler dans *Wizard of the Crow* (2006) de Ngugi wa Thiong'o. Pour dénoncer ces régimes dictatoriaux et sanguinaires où règnent le

chaos et la violence, les écrivains ont recours à une nouvelle forme d'écriture. En effet, il s'agit d'un nouveau départ, d'une rupture avec les codes esthétiques réalistes adoptés par la plupart des écrivains africains de la première génération. Ainsi, on assiste à une écriture de la violence et de l'horreur (écriture fragmentée, personnages aliénés et sans repères...) avec une prédilection à la démesure et à l'invraisemblable. L'obscène, le scabreux et la scatologie sont convoqués pour décrire ce monde ubuesque et absurde. Selon Puis Ngandu. Nkashama, outre la dénonciation de la violence des despotes et des dictateurs, « ces récits récusait les préliminaires stylistiques de la 'négritude' en même temps qu'ils provoquaient une réflexion différente sur la narrativité elle-même » (1997, p. 109).

Pour ne pas s'éterniser dans cet enfer, dans ce « swamp of despair » (p. 61) ou dans ce « borbier de désespérance (« slough of despond ») selon l'expression de John Bunyan<sup>107</sup>, les habitants du Pit s'organisent pour retourner de force dans la capitale et réclamer leurs droits, leurs droits à la vie. Ils veulent reconquérir un tant soit peu leur dignité bafouée et violentée par un système qui les a humiliés et rejetés : « They were indignant and intractable men, outraged men with a massive axe to grind, men who would do anything to be let back in the human society » (pp. 122-123). Face au refus des Big Chiefs, de les voir revenir dans la capitale, l'affrontement s'annonce périlleux. La détermination de chaque camp laisse présager une confrontation féroce et sans merci durant laquelle le sang ne manquera pas de couler.

---

<sup>107</sup> Claude Wauthier (1977, p. 274) mentionne l'importance du livre *The Pilgrim's Progress* (1678) de John Bunyan en Afrique. Il donne l'exemple de Legson Kayira, un étudiant de Nyassaland (actuel Malawi), qui en possession de la Bible et de *The Pilgrim's Progress*, fit un voyage jusqu'au Soudan afin d'obtenir une bourse d'études. Ce fait est relaté dans le livre autobiographique *I Will Try : An Account of Determination and Courage* (1960) de Legson Kayira.



### 2.1.2 L'inévitable bain de sang

The day I accept to live this death, that will be  
the day I die a death worse than that of a dead dog.<sup>108</sup>

Meja Mwangi, *The Big Chiefs*.

If we must die, let it not be like hogs  
Hunted and penned in an inglorious spot [...].  
If we must die, O let us nobly die,  
So that our precious blood may not be shed  
In vain; then even the monsters we defy  
Shall be constrained to honor us though dead!

Claude McKay, "If We Must Die"

La survie du Pit dépend des gens comme Boy qui, malgré les dangers encourus, mettent quotidiennement leur vie en péril pour se rendre en Ville. Ce sont eux « the men » qui font vivre ce « City dump » et apportent quelques nouvelles et un peu de réconfort et d'espoir. On se rappelle qu'au début du roman, Boy informe Old Man d'un imminent soulèvement, d'un imminent chaos suspendu dans l'air : « "There will be trouble soon. Don't you know that ?" » (p. 2). C'est par prolepse que le narrateur met le lecteur au courant des affrontements violents et des troubles prévisibles qui se profilent à l'horizon. Le lecteur n'est donc pas surpris de voir la révolte des habitants du Pit et la sanglante répression qui a eu lieu en Ville à la fin du roman. En effet, le dernier livre « Book 11 » du roman intitulé « the Inferno » décrit l'entrée des « boys », les manifestants du Pit, dans la Ville et le carnage qui suit. Avant de revenir sur cette journée sanglante empreinte de désolation, de mort et de

---

<sup>108</sup> On note ici la détermination de Boy de rompre avec la vie que les Big Chiefs lui imposent. A l'instar des habitants du Pit, Boy est un mort-vivant, (« a living dead ») pour reprendre l'expression d'Ayi Kwei Armah. Il n'y a pas de distinction possible entre la mort et la vie. L'amertume, la souffrance et le dégoût de Boy sont renforcés par l'oxymore « live this death ».

chaos, attardons-nous d'abord sur l'organisation de cette révolte, ses raisons et sur quelques artisans de cette révolte.

Chacun des hommes (« the men ») qui participe à l'organisation de la marche sur la Ville, a une raison pour haïr le système qui l'a exclu de la classe des humains. Ce sont des gens qui exerçaient des fonctions diverses et variées (chauffeurs, contrebandiers, mécaniciens, médecins, avocats, étudiants...) avant de se retrouver du jour au lendemain dans le Pit et bannis de la société pour une raison ou une autre. Si certains sont condamnés à périr dans le Pit à cause de leurs opinions politiques ou leur appartenance ethnique, d'autres y ont atterri simplement parce qu'ils étaient au mauvais endroit au mauvais moment : « Some of them had taken part in the creation of the laws that now classed them less than human. Others had built the fortifications and the barricades that now kept them out of the City. Still others had enforced the evacuation and ostracized their kind before they too were kicked out of the City » (p. 122).

Quelles que soient les raisons qui les ont conduits dans le Pit, ils n'ont qu'une seule ambition : ébranler le système, retourner dans la Ville et initier des changements. Ils sont fatigués de patager dans la pauvreté et de voir leur pays miner par des injustices et le chômage. Les messages des tracts et des pancartes ne laissent aucun doute sur l'intention des manifestants :

“Poor people are people too,” [...] “We demand justice NOW!” [...] The Pit people were tired of living a subhuman existence in the City dump. They wanted recognition and reintegration in society. They wanted justice, equality and freedom. Unless these rights were granted to them, they would march into the City and destroy the walls that kept them out. [...] We only ask to be allowed to live like people in our country, to live in freedom as people should. Why do you fear us so much that you build prison walls to keep us out? [...] But do hear us and hear us well- we are not afraid of you any more. We know what evil you are capable of, but this time we shall not let you succeed” (*The Big Chiefs*, pp. 135-136).

Armés de courage, de tracts et de pancartes, les boys, accompagnés de Boy et de Student, bravent les interdits en forçant les barrages pour se rendre en Ville. Ils réclament tout simplement une société égalitaire fondée sur la justice et la liberté pour tous. Cette demande non négociable doit être satisfaite sans délai : « we demand justice NOW ». L'accent est mis sur l'urgence d'où la mise en relief de « Now » dans les slogans. La manifestation qui est

censée être pacifique avec la lecture des doléances à la fin, tourne aux affrontements, aux massacres et aux pillages quand la police tire sans sommation dans la foule. Toute manifestation étant illégale, la police a tout le pouvoir. Elle n'hésite pas à tirer sur les manifestants : « policemen don't need any excuse to kill rioters » (p.140). Devenus des robots, formatés pour obéir aux ordres des Big Chiefs, les policiers ont perdu tout sens de jugement et de discernement : « “We do as we are told,” they [police] said. “We are only watchmen here. We kill whoever we are told to kill and spare whoever they say to spare” » (p. 220).

Les premiers manifestants qui ont réussi à revenir dans le Pit témoignent de la violence aveugle des forces de l'ordre :

“Today we have seen everything there is to see on this earth,” Today we have seen men bleed and die for no reason. We have seen men kill like wild beasts without any provocation. We have seen people kill each other over a piece of cloth. Today we have seen people drive lorries over the bodies of their dying brothers. Today we have seen things that are impossible to relate” (*The Big Chiefs*, p. 227).

Pour avoir le cœur net, the Girl se dirige vers le premier barrage qui mène à la ville et se rend compte de l'ampleur du carnage :

There she found the scores who had fallen that morning during the storming of the checkpoint, their bodies black with death and bloated from the heat. Among them she found that of the Student where he had gone down as he led [the] charge, his head crushed from repeated blows and his body full of bullet holes. He had not died alone and was surrounded by numerous bodies of his comrades who had also paid the ultimate price for liberty. They lay on the dust like dead things, their bodies mutilated by bullets, their defiance flowing in a stubborn molasses of brains, blood and gall in the ditches where hungry dogs licked it up and whined from the horror (*The Big Chiefs*, pp. 227-228).

Dans ces deux extraits transparaissent la violence à l'état brut qui s'abat sur des manifestants pacifiques, le massacre des pauvres gens qui ne réclament que le minimum vital, et l'aveuglement du régime tyrannique des Big Chiefs. Dans le premier extrait, la reprise anaphorique « we have seen » qui apparaît six fois dans un petit paragraphe de six lignes et l'emploi du présent doublé d'une référence temporelle « today », servent d'effet de réel et de

témoignage. Cependant, le témoignage se crispe face à l'indicible (« “things that are impossible to relate” »). Le degré de la violence et la bestialité du carnage sont renforcés par les gémissements des chiens affamés dans le deuxième extrait. Même ces chiens n'arrivent pas à supporter cette violence extrême et aveugle (« hungry dogs [...] whined from the horror »).

Malgré ces violences insoutenables, malgré leur incapacité à trouver des solutions aux problèmes qui se posent à leur pays, les Big Chiefs s'accrochent au pouvoir. Pour ceux qui demandent aux Big Chiefs de laisser le pouvoir, la réponse est catégorique : « that will never happen ; over our dead bodies » (p. 74). Ils préfèrent mourir au pouvoir que de le voir les échapper. Cette réticence, voire cette incapacité de la plupart des Big Chiefs en Afrique à passer la main, à quitter le pouvoir transparaît aussi dans le roman *Le Pleurer-rire* de Henri Lopes : « Il ne fallait pas jouer avec le pouvoir. Il [le président maréchal Hannibal-Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé] *était prêt, lui, à se battre, à mourir et à tuer pour conserver entre ses mains pieuses le pouvoir conféré par Dieu* » (2003, p. 117, c'est moi qui souligne). De même, la narratrice qui rapporte les propos de son défunt mari dans *An Elegy for Easterly* (2009) de Petina Gappah se souvient de cette question qui tourmentait son mari : « ‘How can one man rule forever? was the question that obsessed my husband before he died. ‘Twenty-eight years, and still he want to hang on?’ » (p. 18). Ces mégalomanes autoproclamés présidents à vie se sentent investis d'une mission souveraine et messianique. C'est ainsi que plusieurs dirigeants, plusieurs Big Chiefs, plusieurs tyrans mettent leur pays à feu et à sang en voulant se maintenir au pouvoir contre vents et marées.

Devant l'ampleur des massacres (« “The place is full of dead people” ») (p. 232), et l'exécution des leaders d'opposition (« “They are shooting opposition leaders and burning their bodies with tyres” ») (p. 234), il semblerait que l'armée ait voulu sauver la situation en se mutinant. La confusion est totale d'autant plus que l'armée tire sur la police et que les gardes présidentielles et l'armée s'affrontent. La confusion et le chaos qui règnent alimentent les rumeurs sur le devenir des Big Chiefs et la prise du pouvoir par un nouveau régime :

It was said that the Big Chief had gone into hiding, and that no one was in control any more.  
It was said that the president had fled the City, that his wife and children were all dead, and that the Big Chiefs had changed their song and were heard to sing the song of the people.  
It was said that the Government had collapsed, and that the president had fled the country, never to return.

It was said that a new Government had taken over in the City, and that the new Big Chiefs had promised peace and stability. [...]

So much was said, and with so much feeling, and such great zeal, that it was hard to imagine any of it being true (*The Big Chiefs*, p. 241).

La confusion qui règne au lendemain d'un coup d'État en Afrique,<sup>109</sup> un dictateur tué ou qui s'enfuit à cause d'une mutinerie de l'armée ou de ses gardes présidentielles font partie de la galerie de la politique africaine. Ici, les rumeurs, la confusion et le doute sont mis en exergue par l'emploi anaphorique de la voix passive « it was said that » qui a valeur de supposition. Ces rumeurs montrent que les médias sont à la botte du pouvoir et que la vie politique est muselée. Les citoyens sont exclus du débat politique. Par ailleurs, dans *The Beautiful Ones*, après le coup d'Etat qui a renversé Kwame Nkrumah, la confusion règne en ce qui concerne les auteurs du coup et leur réelle intention :

The other junior staff came one by one, adding little bits, some very wild indeed, to the news available. They said all big Party men were being arrested and placed in something called protective custody – already a new name for old imprisonment without trial. [...] At the bus stop people were talking, but in truth nobody knew anything except that there had been a change, and the words merely repeated the talker's first astonishment, then endless questions about who the new men were, what they were going to do, what they had been doing all along. There were no answers to any of these questions, though one man who reeked of drink and vomit claimed that this was all a plan of the devilish Nkrumah, to bring everybody out into the streets and then have his soldiers and his policemen catch them all and lock them up, as he had done before (*The Beautiful Ones*, pp. 157-159).

---

<sup>109</sup> Les coups d'État qui sont monnaie courante en Afrique ont inspiré plusieurs écrivains. Voir, par exemple, Chinua Achebe, *A Man of the People* (1966), *Anthills of the Savannah* (1987); Robert Serumaga *Return to the Shadows* (1969); Nuruddin Farah, *Sweet and Sour Milk* (1979); Amu Djoletto, *Money Galore* (1975); Moses Isegawa, *La fosse aux serpents* (2003); Sefi Atta, *Everything Good Will Come* (2005) et Ayi Kwei Armah *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1968) pour ne citer que quelques uns. Dans, *Everything Good Will Come* de Sefi Atta, par exemple, la narratrice évoque la récurrence des coups d'Etat et les guerres civiles qu'ils provoquent : « Coup after coup after coup, especially on the west coast of Africa. 1963, Sylvanus Olympio of Togo, killed. 1966, Tafawa Balewa, our first Prime Minister, killed. The same year, Kwame Nkrumah of Ghana. After that, it was non-stop. No one in the world recognized that African soldiers had fought against Hitler, but almost everyone was aware they spent time deposing their own rulers, heading civil wars from Somalia to Liberia, fueling civil unrest from Algeria to Angola » ( p. 296).

Le ballet des dictateurs à la tête des pays en Afrique est une malédiction qui frappe ces jeunes nations qui n'aspirent qu'à vivre en paix et relever les défis sociaux, culturels et économiques, gages de développement et d'indépendance. Plusieurs décennies après les indépendances en Afrique, le désenchantement est palpable : « “many [people] died hoping to, one day, find an honest Big Chief” » (p. 153). Partant de ce constat, on est dans la triste obligation de demander avec force comme Ayi Kwei Armah dans les années 1968 : « How long will Africa be cursed with its leaders? » (*The Beautiful Ones*, p. 80).

La plupart du temps, ces leaders mettent leur pays à feu et à sang avant de s'enfuir pour aller vivre un exil doré. Ils ravivent les tensions ethniques, dressent les gens les uns contre les autres une fois que leur pouvoir est menacé : « the Big Chiefs always hack [...] back to ethnic loyalties whenever their virility as leaders was questioned [and] plunge the nation into its darkest abyss » (pp. 156, 161). C'est le cas des Big Chiefs qui ont plongé leur pays dans une désolation inexplicable en organisant le génocide des « *tall people* » par les « *short people* ». Pendant plus de quatre-vingt-dix jours, une violence extrême et aveugle, un déchaînement de la bestialité humaine s'est emparé du pays laissant les survivants sans voix.

## 2.2 « Daylight Darkness »: la folie meurtrière

The World Was Silent When We Died.

Chimamanda Ngozi Adichie, *Half of a Yellow Sun*.

*I watched how my mother  
who has nursed me  
was going to be eaten by the dogs.  
I felt sad.  
She was lying there with no clothes on.*

Meja Mwangi, *The Big Chiefs*.

Comme si le régime ubuesque, oppressant et tentaculaire qu'ils incarnent ne suffisait pas, les Big Chiefs poussent leur idiotie et leur folie jusqu'à commettre l'impensable : le génocide des « *tall people* » et des « *short people* » modérés.

### 2.2.1 « La solution finale » : l'indicible horreur

Initiée, planifiée et exécutée dans les moindres détails par le régime aux abois composés en majorité des « *short people* », l'orgie meurtrière s'est emparée du pays en semant partout la désolation, l'incompréhension et la mort. Avant d'analyser comment et pourquoi les Big Chiefs ont signé le pacte avec le diable et ont plongé tout un pays dans une folie meurtrière, il n'est pas sans intérêt de définir ce que nous entendons par génocide.

Le terme génocide – qui est apparu officiellement dans le vocabulaire international depuis la Convention de 1948 – peut être défini comme la « destruction de masse planifiée de groupes sans défense, ciblés sur des critères définis unilatéralement par une autorité politique et idéologique » (Marzano, 2011, p. 528). C'est le cas, par exemple, au Rwanda où le régime en place dominé par les Hutu a planifié l'annihilation totale ou l'extermination des Tutsi. Selon Jean Paul Gouteux, le génocide des Tutsi au Rwanda est un « génocide au sens premier du terme selon des critères qui s'appliquent à l'extermination des Arméniens et des Juifs » (2005, p. 61). Son raisonnement se fonde sur trois constats :

1) ces massacres de masses ont été organisés, planifiés et réalisés par des dirigeants corrompus dans le cadre d'une stratégie de maintien au pouvoir. 2) ils ont été réalisés dans un petit Etat centralisé et bureaucratique, où les militaires et les fonctionnaires ont joué un rôle essentiel d'initiateurs et de coordinateurs. 3) Alors que ces tueries auraient parfaitement pu être faites par les seuls militaires, l'horreur suprême a été atteinte par la mise en œuvre voulue et recherchée d'une extermination à l'arme blanche impliquant le plus de gens possible [...] (2005, p. 61).

Ayant perdu toute légitimité en ce qui concerne la gouvernance du pays, et pour masquer leur échec cuisant et leur incompetence notoire à redresser l'économie et à relever les défis auxquels le peuple est confronté, les Big Chiefs ont recours à la fibre clanique et ethnique pour dresser les populations les unes contre les autres. Se basant sur la politique de diviser pour mieux régner instaurée par l'ancien colonisateur qui opposait les deux ethnies majoritaires les « *short people* » et les « *tall people* », les Big Chiefs composés pour la plupart des « *short people* » font circuler des rumeurs selon lesquelles les « *tall people* » préparaient un génocide pour s'emparer du pouvoir. Entre temps, les Big Chiefs lors de nombreuses réunions secrètes au palais présidentiel, planifient le génocide des « *tall people* ».

Les termes *tall* et *short* utilisés pour différencier les deux ethnies du pays sont inventés par les colons<sup>110</sup> et maintenus par les dirigeants après l'indépendance. C'est à travers le point de vue d'Old Man, que l'auteur fait un travail didactique en expliquant longuement au lecteur comment une pseudo différenciation raciale est inventée pour distinguer les « *short* » des « *tall* » :

The terms *short* and *tall* were coined by courtesans at the lavender and roses courtyard for the purpose of differentiating *us* from *them* whenever lucrative Government jobs were dished out and favours granted. This differentiation was deemed necessary since all people in the country had nearly the same skin colour, the same hair texture, spoke the same language, sang the same songs, ate the same food, worshipped, or did not worship, the same deity and bled the same way. The difference between the *tall* and the *short* was no more significant than the difference between a frog and a toad. But, somewhere in the dark, colonial past, the Europeans had considered it necessary to classify people along their occupation status, and to create a definite and indelible demarcation line between the pastoralists and the cultivators and thereby assigned them permanent roles in all future politics. The pastoralists were tall and therefore they were decreed to be natural rulers. The cultivators were short and hardy and were declared to be natural subjects. Nonetheless, there were short people who were classified as *tall*, because their fathers were chiefs, and tall people who were classified as *short* because they were farmers. [...] There was no logic to it at all, but Europeans had found it convenient to divide people in order to dominate them. [...] Now people lived or died for these vain and sometimes proudly proclaimed, differences (*The Big Chiefs*, pp. 18-19).

Cette différenciation raciale artificielle – qui assimile les Tutsi aux *tall* et les Hutu aux *short* au Rwanda – devient la base des rivalités entre les deux groupes et conduit aux massacres à répétition dont le plus meurtrier est celui commis contre les *tall*, les Tutsi, en 1994. Selon Jean-Pierre Chrétien, « l'alpha et l'oméga de cette région [région des Grands Lacs] résideraient dans un combat atavique des « courts et des longs », manière imagée de définir des groupes qualifiés de « Bantous » et de « Nilotes » et censés y être aussi différents que les

---

<sup>110</sup> « En arrivant au Rwanda, vers 1900, les Européens sont nourris de la raciologie de Gobineau. Ils décrivent la société rwandaise comme étant composée de trois races– hutu, tutsi et twa – parmi lesquelles les Tutsi, qualifiés de « Blancs à la peau noire » avec « une intelligence supérieure », ont colonisé une masse de paysans hutu par d'astucieux contrats de servage. Quant aux Twa, qualifiés de Pygmées, ils voyaient en eux le degré le plus inférieur d'une intelligence de « l'âge de la pierre. » Le mythe hamite était né et il aura une longue vie. Il désignera le Tutsi en tant que porteur de civilisation venue de l'Asie mineure. Et, plus tard, par migration sémantique, il désignera l'usurpateur « étranger » (Semujanga, 2005, pp. 32-33).



Finnois et les Siciliens » (2000/2003, p. 10). Ici, l'histoire se joint à la fiction pour éclairer le lecteur.

L'extermination des *tall* et des *short people* modérés, loin d'être un acte spontané et isolé, a été préméditée. Lors d'une réunion des ministres, the Big Chiefs, le ministre de la justice évoque ouvertement le projet de massacre des *tall people* et leurs sympathisants. Pour lui, les *tall people* doivent être anéantis une fois pour toute afin de les empêcher de prendre le pouvoir un jour. Leur place, dit-il, est dans la tombe : « “Put them all in their grave where they belong. [...] “Kill them all, man, woman and child. Otherwise they will continue to grow and to aspire after power” » (p. 32). C'est ainsi que la machine génocidaire s'est mise en route. Les viols de masse, les meurtres et les assassinats ciblés sont envisagés comme des moyens pour arriver à la solution finale, « *final solution* »<sup>111</sup> (p. 32) c'est-à-dire à l'extermination des Tutsi. Cependant, quand, comment et par qui le rouleau compresseur sera lancé est laissé à l'appréciation des « hyènes affamées », des noyaux durs du régime, des gens de confiance du président : « Arson, rape and murder were agreed upon as a possible means to an end. How, when and by whom the *short people* would be *neutralized* was left to the inner circle, a clique as tight as the anal sphincter of a starving hyena » (pp. 32-33).

Old Man qui était présent à la réunion pendant que ce projet était débattu avait ouvertement dénoncé ce complot et avait mis en garde les organisateurs, notamment les membres du gouvernement, contre ce crime délirant : « The idea that some people could so publicly plot to eliminate another people and wipe them off the face of the land was extremely repulsive. It had been tried before, he reminded his listeners, and by systems a thousand times more resourceful and more determined than the Big Chiefs', but they too had failed, as would the Big Chiefs and their lackeys <sup>112</sup> » (p. 33).

Il croit que ce projet n'est qu'une fois de plus un délire des Big Chiefs pour faire diversion et qu'à la fin la raison devait prévaloir dans la mesure où il ne pense pas que les Big Chiefs soient capable de telles monstruosités :

---

<sup>111</sup> L'expression « La solution finale » ou « Endlösung » fait écho à la Shoah. En effet, cette expression est utilisée par les Nazis pour parler du plan d'extermination des Juifs.

<sup>112</sup> The Old Man fait probablement allusion aux génocides passés, notamment celui des camps d'extermination des Juifs.

« He [the Old Man] did not believe there were enough mad men left in any civilized and educated country to attempt such an outrageous plan. [...] Convinced that his countrymen had learned from history, that they would not succumb to ethnic bigotry and sink to the level of the moronic demagogues and human butchers at the front, the Old Man had stayed and lived to reap the full horror of his misplaced faith » (*The Big Chiefs*, pp. 33-34).

Les événements montrent que la bestialité humaine et l'instinct prédateur de l'homme sont encore présents dans des sociétés dites civilisées. Son nom est ajouté à la liste sans cesse grandissante des intellectuels modérés et des dissidents qu'il faut éliminer en premier. The Old Man a cru jusqu'au bout à l'humanité de l'homme et se retrouve piégé par cette dernière quand, à son grand étonnement, il assiste impuissant à l'importation des armes, des machettes et des flèches de l'étranger, à l'entraînement des milices (« *tribal warriors* »)<sup>113</sup> et à la tournée des membres du gouvernement pour propager la haine meurtrière :

He [the Old Man] had watched flabbergasted as arms were imported and stashed away, as machetes and strong bows for shooting steel arrows were flown into the country and hidden away in the homes of leaders and high ranking Government officials. The university don had bought one lorry full of machetes with his own money and delivered to the town mayor, who had a welding workshop, for sharpening. Then Government Ministers and leaders had toured the country deceiving short people that tall people wanted to finish them all; talking in riddles and frightening people into arming themselves and preparing for war; calling on their tribesmen to drive out and eliminate the *cockroaches* (*The Big Chiefs*, pp. 34-35).

Cette tournée dans le pays des hauts dignitaires du régime a pour but d'inciter les *short people* à la haine raciale afin de réaliser leur projet macabre. Ils propagent des fausses rumeurs et instillent la peur et le doute dans l'esprit des gens. Demander aux *short people* de s'armer et de se défendre contre une attaque éventuelle et imminente est une manière de préparer l'opinion nationale et internationale pour le bain de sang qu'ils préparent eux-mêmes. C'est ce qu'on appelle l'« effet miroir » : on attribue à l'autre ce que l'on prépare soi-même afin de se déculpabiliser. Pour activer sa propre haine, le bourreau se prépare à justifier

---

<sup>113</sup> Le terme « *tribal warriors* » fait allusion aux milices *interahamwe* qui ont perpétré le génocide au Rwanda en avril-juin 1994.

son acte en se persuadant que c'est son ennemi qui veut le tuer. Donc, c'est une question de vie ou de mort : si je ne tue pas l'Autre, c'est l'Autre qui va m'assassiner le premier. La peur et la méfiance s'installent : « He was a great friend of mine / I was carrying a machete / Because I thought he might try to kill me » (p. 1). Cette peur est également évoquée dans le roman *L'Ombre d'Imana* (2000) de Véronique Tadjo : « Dans les meetings, les conseillers disaient : « Ou bien vous les tuez ou bien c'est vous qui serez tués. Il fallait qu'ils [les Tutsi] soient tous tués parce que si l'un d'eux s'échappait, il pouvait aller rejoindre les rebelles [...] et revenir nous attaquer. Le nettoyage devrait être absolument total » (pp. 117-118). Paradoxalement, ceux qui préparent le carnage se disent menacés et prétendent riposter en légitime défense en commettant ce qu'on appelle le « massacre préventif ».<sup>114</sup>

Ainsi, « la peur joue un rôle fondamental dans la construction du projet génocidaire » (Marzano, 2011, p. 532). Mais, « d'où surgit cette peur de l'Autre qui entraîne la violence ? » (Tadjo, 2000, p. 48). L'Autre, les « *tall people* » qu'on veut exterminer deviennent des « *cockroaches* », des cancrelats, des « Inyenzi »<sup>115</sup> qu'il faut écraser sans pitié et sans remords. Il faut animaliser l'Autre, l'exclure de la race humaine, mettre une distance entre Soi et l'Autre pour pouvoir le massacrer. Selon James Waller, il existe un lien entre la déshumanisation verbale et le passage à l'acte quand il suggère : « the distance between the linguistic dehumanization of people and their actual suppression and extermination is not great ». Se référant à l'Holocauste, il ajoute : « the Nazi, for instance, redefined Jews as “bacilli”, “parasites”, “vermin”, “demons” and a “plague” » (2002, p. 20).

L'élément déclencheur du génocide des « *tall people* » est la mort du président. Son jet privé est abattu. Ici, le roman fait une référence directe à l'histoire du Rwanda. En effet, le 6 avril 1994, l'attentat contre l'avion du président rwandais, Juvénal Habyarimana, sert de prétexte au déclenchement du génocide des Tutsi. L'occasion est propice pour accuser les *tall people* d'être à l'origine de l'attentat contre le président et mettre en œuvre le plan

---

<sup>114</sup> « Entretenues ou réveillées par des messages nationalistes ou racistes, les mémoires collectives d'oppression ou de massacres anciens, parfois exagérés ou mythifiés [...], alimentent le sentiment diffus d'une menace, rendant recevable l'irrationalité du discours du pouvoir politique qui prend en charge l'élimination de la menace, aussi imaginaire soit-elle, par l'organisation d'un massacre préventif » (Marzano, 2011, p. 532).

<sup>115</sup> « Le terme inyenzi signifie cancrelat. Introduit dans le discours politique dans les années soixante, il se réfère aux différentes attaques des réfugiés, en majorité Tutsi. Et par extension, il signifie tout Tutsi en tant qu'il est une menace à la République Hutu » (Semujanga, 1998, p. 176).

d'exécution et d'extermination de ces derniers. Un colonel de la garde présidentielle, en état de semi-ébrioité la nuit de l'événement, déclare : « the time was ripe for everyone to stand up and be counted. The battle lines had finally been drawn. It was time to exterminate the troublesome *cockroaches* once for all. It was time to state where one's loyalties lay, to declare one's stand and face the consequences of being not *one with us* » (p. 159, italique dans le roman). On note dans le discours surréaliste du colonel une nécessité d'appartenir à un groupe – « being [...] *one with us* » – pour défendre ses idéologies contre un autre groupe étiqueté comme ennemi ou fauteur de trouble, un groupe à éradiquer. Ici se pose la question de l'altérité : le Moi par rapport à l'Autre.

Ainsi, la mort du président a servi de coup d'envoi à une folie meurtrière qui va durer quatre-vingt-dix jours. La machine à massacrer s'est mise en route toute seule étant donné que tout a été préparé en amont. Le pays est mis à feu et à sang par les milices encouragés par les autorités locales (les maires, les préfets, les gouverneurs, les élus...) : « The homicidal gangs of drug-crazed youths, the so called *tribal warriors*, were organized into ragtag militia by Government chiefs, and were armed, fed and paid so much for a burnt house, so much for a dead man, less for a woman and less for a dead child [...] » (p. 42). Comble de l'horreur, les miliciens sont payés selon le degré de leur crime.

Comme par enchantement, les barrages détenus par ces « *warriors* » poussent comme des champignons sur les routes. Armés de gourdins cloutés, de haches et de machettes, ils vérifient les papiers d'identité. Il faut signaler que les noms des ethnies sont inscrits sur les pièces d'identités et cela a été instauré par l'administration coloniale<sup>116</sup> et maintenu après l'indépendance du pays. Ils laissent passer les *short people* mais retiennent les *tall people* qui sont exécutés sans autres formes de procès. Le cercle du feu se referme sur les *tall people* qui n'ont eu le temps de fuir le pays. Les autorités imposent des restrictions de voyage à tous ceux qui veulent sortir de leur lieu de résidence. Tout déplacement doit avoir l'aval de l'autorité locale, le maire. En même temps qu'ils promettent la sécurité à tout le monde, les Big Chiefs exhortent les gens de leur ethnie à s'armer et à massacrer les cancrelats (« Inyenzi »). Tout en demandant aux *tall people* de rester à la maison pour leur sécurité, les autorités délivrent des autorisations aux milices pour les exterminer :

---

<sup>116</sup> En 1931, la puissance coloniale belge impose la mention ethnique sur les livrets d'identité. (Voir, Jean-Pierre Chrétien (2014).

Tall people were ordered to stay at home for their own protection while their assassins received passes so that they could travel freely to kill them. There was no way of evading the road blocks that sprang up all over the countryside to trap those trying to flee. Those caught trying to escape were robbed, tortured, raped and killed. Vehicles were overturned and burned with the drivers and passengers inside (*The Big Chiefs*, p. 43).

Cette éruption sans précédent de la violence, de la haine raciale, et l'appel au massacre systématique des *tall people* est alimentée, encouragée et soutenue par les médias officiels. Les messages diffusés sur ces chaînes exhortent les *short people* à faire le « travail », c'est-à-dire traquer et abattre les *tall people* où qu'ils se trouvent. Ce mot « travail » si cher aux génocidaires rwandais fait écho à Auschwitz et replonge d'une manière violente et soudaine l'humanité dans l'horreur de l'Histoire. Old Man se souvient de ces messages haineux du gouvernement : « Government broadcast[s] messages of hate, urging fellow countrymen and neighbours to take up their machetes and exterminate us all; [urging] citizens to pick up their machetes and kill their friends, relatives and neighbours, kill people whose only crime was to be different » (p. 36; p. 107). Cette exhortation à faire le « travail », massacrer les Tutsi, émise sur les ondes est rapportée par Froduard, un jeune paysan devenu meurtrier :

A la radio on entendait que la tombe n'était pas encore remplie, qu'il fallait aider à la remplir. Ils nous disaient : « Si tu n'es pas sûr que c'est un Tutsi, tu n'as qu'à regarder la taille de la personne, sa physionomie, tu n'as qu'à regarder son petit nez fin et le casser. Pour finir, prenez vos machettes, prenez vos lances, faites-vous épauler par les soldats. Les agents du FPR<sup>117</sup>, exterminiez-les parce qu'ils sont maudits... » Dans ma tête, je me souviens encore de tout ce que le présentateur disait : « Combattez ! Écrasez-les ! Debout ! Avec vos lances, vos bâtons, vos fusils, vos épées, des pierres, tout, transpercez-les, ces cafards, ces ennemis de la démocratie, montrer que vous savez vous défendre, encourager vos soldats » (Tadjo, 2000, p. 118).

C'est ainsi que pendant plusieurs mois des messages de haine et d'encouragement aux massacres ont été diffusés sur les ondes de la radio et dans le tristement célèbre journal

---

<sup>117</sup> FPR (Front Patriotique Rwandais). Tous les Tutsi sont appelés des « ennemis », des « infiltrés » et « des traîtres » et associés au FPR un parti politico-militaire qui a mis fin au génocide en renversant le régime du président Juvénal Habyarimana.

*Kangura* (Réveil)<sup>118</sup>. Les victimes, devenues des gibiers à abattre, n'ont personne pour leur venir en aide. Leur cri d'abandon et d'impuissance – « the world was silent when we died »<sup>119</sup> – de Chimamanda N. Adichie dans *Half of a Yellow Sun* (2006), concernant la guerre du Biafra fait écho au génocide des Tutsi dans la mesure où la communauté internationale a préféré fermer les yeux sur le génocide des Tutsi, le génocide « le plus meurtrier de la fin du vingtième siècle » (Diop, 2000, quatrième de couverture).

Aussi paradoxale que cela puisse paraître, les Big Chiefs condamnent publiquement les massacres mais leurs voix résonnent sur les médias exhortant tous les *short people* à s'engager dans l'orgie meurtrière. C'est à travers l'un des multiples dialogues qu'Old Man a souvent avec Girl que celui-ci lui révèle les absurdités et les dichotomies des Big Chiefs :

He [the Old Man] told her [the Girl] how the Big Chiefs had gone to church and publicly condemned the killings even as their voices were heard on the radio, singing songs of genocide and urging those who had not done so to join in the communal task of eliminating the opposition.

“They are fooling themselves,” their voices had said on the radios. “They think that they are multiplying, but they are disappearing from this earth. Little by little they are being wiped out. Come, friends, let’s celebrate. The *Cockroaches* have been wiped out and exterminated. God rewards the just” (*The Big Chiefs*, pp. 81-82).

La banalisation de l'horreur sur les médias, les chansons encourageant les génocidaires à entreprendre une tâche communautaire (« a communal task ») (p. 81) pour éliminer les cancrelats (« *cockroaches* ») (p. 35) a pour but d'impliquer tout le monde dans le génocide d'autant plus que tous les *short* modérés qui refusent de participer à cette aventure macabre sont aussi éliminés. L'utilisation du présent dans le deuxième paragraphe semble légitimer un fait vérifiable, une vérité intrinsèque et non discutable. Selon les génocidaires, la cause qu'ils défendent est juste : « God rewards the just ». Dieu est appelé à témoin pour souligner la légitimité de leur cause. L'introduction de la notion de Dieu dans leur projet

---

<sup>118</sup> La Radio-télévision Libre des Mille Collines (RTLM) a joué un rôle de premier plan dans le génocide qui a endeuillé le Rwanda. Cette radio a propagé la haine raciale et appelé aux meurtres et aux massacres sans état d'âme des Tutsi. Pour le rôle des médias dans le génocide rwandais, voir, par exemple, le livre de Jean-Pierre Chrétien, *Rwanda, les médias du génocide* (1995).

<sup>119</sup> Ce cri d'impuissance et d'indignation, qui est le titre d'un livre, apparaît huit fois dans le roman de Chimamanda N. Adichie, *Half of a Yellow Sun* (2006).

généocidaire leur enlève tout remords. Ils se trouvent conforter dans ce délire abominable. Soulignons l'invitation, « Come, friends, let's celebrate » qui dénote une certaine satisfaction, une réjouissance suite à une victoire ou une réussite. Ici la mort de l'Autre, le massacre de l'Autre est célébré. Cela amplifie l'horreur du massacre mais aussi la banalisation de la vie humaine. La vie de l'Autre ne compte pas. L'insulte proférée à l'encontre de l'Autre est mise en évidence par l'emploi de la voix passive du verbe « wipe out » qui peut se traduire par anéantir ou écraser. Cette incitation à défendre une cause juste fait écho au raisonnement du Docteur Joseph Karekezi dans *Murambi, le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop : « Notre objectif final est juste. Rien d'autre ne compte » (2000, p. 130).

L'implication de tout le monde dans le génocide est un choix délibéré des artisans du génocide de cacher leur crime :

In order to hide their monstrous crime, and so that blame could never be attributed to them, or to any one person in particular, the masterminds had plotted to implicate the whole nation in murder. Believing that such a thing could be easily buried in the collective conscience of a whole population, they had turned everyone into a killer, and changed the concept of childhood and innocence forever (p. 158).

Comme le souligne Aurélia Kalisky, « l'extension du crime à toute une population suppose des usages inédits de la cruauté, et implique une violence faite aux liens familiaux, affectifs et sexuels d'une manière à la fois réfléchie (préparée) et incontrôlable » (AIRCRIGE, consulté le 23/01/2014). Cette violence faite aux liens familiaux et affectifs est soulignée par la mère de Girl : « [She] remembers that no one had any parents or children, any husbands or wives, any brothers or sisters, any friends or relatives, or any happiness or joy of any kind whatsoever any more. All of them had been butchered long ago making everyone orphans and widows » (p. 193).

C'est ainsi que les enfants sont forcés à tuer sans état d'âme. Un élève a été forcé de tuer son enseignant. L'enseignant – qui est un rescapé de cette folie humaine – se souvient que son ancien élève, un élève qui est devenu comme son enfant a été forcé par les miliciens, le directeur de l'école et ses collègues enseignants de le tuer :

The last, the deepest and the cruellest machete cut he had received during the entire ninety days of madness and of facing up to bloodthirsty murderers from dawn to dusk, had been delivered

by a student, his own student [...]. A sane and intelligent student who had wept bitterly as he chopped at his Teacher with a blunt machete while the militia, the headmaster and fellow teachers urged him on (*The Big Chiefs*, p. 129).

De même, le maire qui achète un camion rempli de machettes pour armer les « *tribal warriors* », force ses propres fils, à participer au génocide : « it was said that the Mayor had tied his victims with ropes and handed his machete to his sons, so that they too could partake of the gory feast and sip from the goblet of ultimate power » (p. 158). Soulignons l'ironie qui se dégage de ce langage un peu ampoulé (« sip from the goblet of ultimate power ») qui condamne l'agissement du maire.

Les femmes ne sont pas en reste. Elles ont participé à la folie et à la bêtise humaine. Une femme répondant au nom d'Immaculate a dirigé un groupe de femmes qui ont campé devant la maternité de l'hôpital pour tuer les nouveau-nés. Ironie du sort, sa participation au génocide contraste avec son nom « Immaculte » qui exprime la pureté et la rectitude : on note une connotation religieuse évidente (voir par exemple, Immaculée Conception). Aussi, une autre femme dont le nom n'est pas révélé a participé activement à la boucherie humaine : « as the genocide turned men to beasts all around her, she was suddenly possessed by a bloodthirsty demon and took a machete to her neighbour's children. Then she had joined the men in the orgy of murder and bloodshed that had lasted ninety days and shamed the whole world » (p. 49). De même, dans *L'Ombre d'Imana* (2000) de Véronique Tadjou, la participation des femmes au génocide est évoquée : « Femmes meurtrières, femmes génocidaires, contraintes à tuer, accusées d'avoir tué leurs époux, leurs enfants, des amis, des inconnus. Des femmes qui ont aidé des hommes à commettre des viols, qui ont chanté pour leur donner le courage de massacrer » (p. 116). Parlant de l'ampleur de l'implication de la population dans le génocide rwandais, Boubacar Boris Diop estime que « le génocide rwandais a eu ceci de particulier que l'État a réussi à y impliquer la majorité de la population » (2003, p. 79).

La généralisation, la banalisation et l'appel à des tueries ont fait que, durant trois mois, environ un million de personnes (p. 212) ont été massacrées dans l'indifférence totale la plus abjecte. Les femmes, violées et massacrées, les femmes enceintes violées et éventrées, les enfants tués à l'arme blanche, les hommes, sans défense, tués et découpés en



morceaux sont abandonnés aux chiens<sup>120</sup> et aux vautours : « He [the Thief] had seen hillsides covered with bodies, seen dogs grow fat on the corpses of the dead.[...] He had seen vultures unable to fly from overeating and dogs unable to walk from glut » (p. 199). Les victimes, poursuivies dans leur dernier retranchement, sont achevées sur leur lit d'hôpital. Les gens qui se sont rassemblés dans les églises ou les édifices publics sur les indications des autorités sont massacrés avec une cruauté qui fait froid dans le dos. Les autorités leur ont promis de les protéger dans ces lieux publics mais en fait c'est un piège qui leur est tendu pour être massacrés plus facilement.

Old Man se souvient comment les soldats blancs armés jusqu'aux dents sont venus à l'hôpital où il travaillait pour évacuer les sœurs blanches en laissant la porte de l'hôpital grandement ouverte pour les miliciens. L'arrivée des soldats a été un moment d'espoir pour les gens qui se sont réfugiés à l'hôpital. Mais, cet espoir va vite se transformer en cauchemar quand les soldats sont partis sans avoir essayé de repousser les miliciens qui campent devant l'hôpital :

Everyone had cheered when the white trucks drove into the compound. The cheers, however, soon turned to cries of despair when the white soldiers, having rounded up the white nuns they had come to rescue, boarded their trucks and roared off back to the airport, leaving the gates wide open for the militia to begin their orgy of bloodshed.

Then, [...] the militia swarmed through the gates [and] started slitting throats and slicing the patients' heads with machetes [...] (*The Big Chiefs*, p. 51).

Poursuivi par Gaston, son assistant médical, Old Man a la vie sauve en se cachant sous une pile de corps à la morgue :

---

<sup>120</sup> Voir, par exemple, le chapitre « ET LES CHIENS FESTOYAIENT » (p.57) dans le roman *Moisson de crânes* d'Abdourahman A. Waberi : « CHIENS ERRANTS, mangeurs de cadavres depuis des semaines, striés de bourrelets, engraisés jusqu'au collet ». Dans *Murambi, le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop, le docteur Karekezi surnommé le « boucher de Murambi » demande au colonel Perrin : « Vous voulez dire de ces chiens qui se sont gavés de chair humaine pendant la guerre que maintenant ils attaquent les gens ? » (p. 65).

[...] he had sought refuge among the dead [in the mortuary], while militia scoured the hospital looking for him. As he lay under a pile of slaughtered corpses, he had heard the door open and a voice call out his name.

“*Daktari?*” the voice called. “*Daktari*, come out of there so that I can kill you.”[...].

“*Daktari?*” the voice called again. “Where are you hiding?”

Then he had suddenly recognized the voice. It was the voice of his medical assistant, Gaston, a man he had employed and trained out of pity for his children, a man who had suddenly become a butcher of great notoriety.[...].

“Come out now so that we can kill you and continue with our work.”[...].

“Don’t waste my time any more,” Gaston said to him. “I have many people to kill today.”

“*Daktari?*” Gaston asked loudly. Are you going to hide here all your life?”[...].

“*Daktari,*” called Gaston. “Don’t think you are so lucky that you have escaped me; I shall come back to finish you as soon as we have killed the others.[...] We shall bring tear gas and see if you can remain dead.

We are leaving now. Goodbye” (*The Big Chiefs*, pp. 207-208).

Ce face-à-face terrifiant avec la mort est aussi inquiétant que cet acharnement, cette traque, cette volonté de tuer la vie coûte que coûte. Si Old Man a réussi à sauver sa peau, Beloved, sa femme, et ses enfants ont été massacrés par Gaston et ses miliciens. Témoin de la mort de sa femme dans les mains des miliciens, cette image traumatisante ne le quittera jamais : « the last image branded in his brain moments before the darkness descended on him was that of his Beloved screaming on the floor as deranged militia hammered a spike in her » (p. 54).

Le viol collectif, le « viol de masse », la « profanation des vagins »<sup>121</sup> et la cruauté sans limites perpétrés contre les femmes sont une stratégie préparée et mise en place par les génocidaires pour faire un maximum de victimes<sup>122</sup> et frapper les esprits. La bestialité,

---

<sup>121</sup> Bolya, Baenga. *La Profanation des vagins* (2005). Dans ce livre, Baenga dénonce, sans détours, l’utilisation du viol comme arme de guerre et arme de destruction massive.

<sup>122</sup> « Selon les Nations unies, au moins 250 000 femmes ont été violées au Rwanda en 1994. Plus des deux tiers de celles qui ont survécu aux viols sont maintenant séropositives. Entre 20 % et 30 % des femmes enceintes sont séropositives, et 40 000 à 50 000 bébés naissent infectés chaque année. Environ 400 000 Rwandais (sur une population de 8 millions) vivent avec le virus du sida » (ICIRADIOCANADA, consulté le 30/01/2014).

l'inhumanité des violeurs dépasse l'entendement humain : « Quand ils [les violeurs] ont fini, ils te versent de l'acide dans le vagin ou t'enfoncent dedans des tessons de bouteille ou des morceaux de fer » (Diop, 2000, p. 121). Pour persévérer dans leur projet macabre, celui de tuer la vie pour toujours, dans le groupe des violeurs « il y a presque toujours, exprès, des malades du sida » (Diop, 2000, p. 120). Comme pour plonger définitivement le pays dans les ténèbres et le chaos, certains religieux et prêtres sont devenus des violeurs et des génocidaires : « Some men of God who had made their pacts with Devils at birth, eagerly divested themselves of their priestly robes the moment genocide was announced, fetched their machetes and joined in the carnage » (p. 214). La participation des hommes d'église à l'orgie meurtrière est à l'œuvre dans *La Phalène des collines* (2000) de Kously Lamko. La narratrice, une Phalène, raconte son viol par « Mon Père, Monsieur l'Abbé » et l'acharnement de celui-ci contre elle dans l'enceinte d'une église où elle trouve refuge :

« Mon père, vous me violez ! Monsieur l'Abbé ! Dieu en soutane crème me viole ! [...] Vous êtes le diable en personne ! [...] »

[Après], il se précipite sur moi avec [l'énorme croix en ébène massif], écarte violemment mes jambes flasques, l'enfonce d'un coup sec dans mon vagin, l'enfonce davantage en vrillant dans un mouvement de manivelle à démarrer une vieille bagnole pousive (2002, pp. 38-46).

Ces violences inouïes qui dépassent l'entendement humain soulèvent plusieurs questions auxquelles forcément on n'a pas de réponses : Comment l'homme devient-il un fauve, une bête féroce sans foi ni loi ? Autrement dit comment se bestialise-t-il ? Comment et pourquoi des parents, des hommes d'église, des amis, des pères de famille, des mères de famille du jour au lendemain deviennent des bourreaux ?<sup>123</sup> C'est cette incompréhension qui fait que Boy n'arrive pas à croire à la véracité des événements ou refuse d'admettre la réalité

---

<sup>123</sup> Selon Xavier Crettiez, « l'entrée dans l'horreur », le passage à l'acte ou la transformation de « l'homme ordinaire » en bourreau, en tueur se repose sur « trois grandes lignes directrices » à savoir, les « logiques de groupe », le « désengagement moral » et la « levée des inhibitions ». Par « logiques de groupes », l'individu, coupé de son « ancrage social » et moral n'a plus de repères. Son seul repère et son existence sont liés à l'existence de son groupe. Ainsi, l'individu, « fautes de bornes morales fournies par son entourage primaire et sous l'effet structurant d'une organisation devenue à ses yeux toute-puissante, le « clandestin » peut rapidement obéir à une seule logique grégaire de succès de la cause ou de survie du groupe qui le pousse à des actes radicaux pour y parvenir ». Le « désengagement moral » permet au bourreau de se distancier de sa victime en se persuadant de l'inhumanité de l'Autre, de son « impureté naturelle » qui le distingue de Soi. La « levée des inhibitions » passe par la « banalisation du mal » où tout est permis, l'utilisation de « psychotropes ou d'alcools, de musiques enivrantes » ou de chants guerriers (Crettiez, 2008, pp. 72-76).

de l'horreur. Comme pour se reconforter, il dit, d'une façon catégorique : « A whole people can't have fasted and feasted together, intermarried and integrated together, birthed and buried together, lived and reasoned together, and then, one day, decided to go out killing all their friends, relatives and neighbours » (p. 10). Pourtant, comme le souligne Old Man, « “sometimes, the hardest things to believe is that which we know be true” » (p. 10). Cette difficile acceptation de l'indéniable et horrible vérité par les deux personnages, Boy et Girl, est évoquée par le narrateur omniscient : « like the Boy, she knew deep down that the things he [the Old Man] said were true, and that, though truth could be denied, ignored or forgotten, it could not be erased or altered by the mere silencing of it, no matter how brutally or how long silence was applied » (p. 190).

Des éléments historiques concordants révèlent que le pays imaginaire dont parle Meja Mwangi dans *The Big Chiefs*, serait bien le Rwanda. (L'attentat contre le jet privé du président, la mort de ce dernier, le début du génocide, l'utilisation des radios officiels notamment la fameuse radio des Mille Collines – qui propage l'idéologie raciale du *Hutu Power*<sup>124</sup> –, et la différenciation raciale inventée par les colons et entretenue après l'indépendance par les Rwandais eux-mêmes). Ces éléments et événements historiques rejoignent ceux décrits par des auteurs qui ont écrit « par devoir de mémoire » sur le génocide rwandais dont Véronique Tadjo (*Ombre d'Imana, voyages jusqu'au bout du Rwanda*), Boubacar Boris Diop (*Murambi, le livre des ossements*), Tierno Monénembo (*L'Aîné des orphelins*), Koulsy Lamko (*La Phalène des collines*), Abourahman A. Waberi, (*Moisson de crânes : Textes pour le Rwanda*), pour ne citer que ceux-là.

Même si Meja Mwangi dans son roman évite les toponymes existants, les références, par exemple, aux lieux et aux dates, et l'oblitération des noms des personnages – l'emploi des noms génériques tels que Old Man, Boy ou encore Girl pour ne pas restreindre le cadre géographique et la portée universelle de son roman –, le récit s'inscrit dans l'environnement socio-politique du Rwanda. Old Man, le narrateur-rescapé raconte l'histoire du Rwanda avant, pendant et après le génocide des Tutsi. Ainsi, selon Josias Semujanga, « [d]ans le cas du

---

<sup>124</sup> « L'expression « Hutu Power » renvoie à l'idéologie anti-Tutsi officiellement mise en place par le pouvoir à partir de 1993 ». (Voir, Jean-Pierre Chrétien (2014), « Un demi-siècle de racisme officiel ».

génocide, le roman n'acquiert son sens que par la référence à la réalité historique sur laquelle il se fonde, et dont il appartient à l'auteur de dégager et de communiquer une certaine authenticité » (2003, p. 103). Par contre,

[l]e discours du romancier se construit [...] à partir d'un principe de *l'effet de fiction*. Le romancier écrit pour imaginer un vécu, le recréer à partir d'un événement réel transposé dans une fiction qui traduit les préoccupations et les obsessions à la source de la perception du monde et de la vie. Son écriture, si informative ou normative soit-elle, demeure créatrice et suggestive. Car le roman forme une totalité, un monde clos dont le maître est, non l'histoire, mais le romancier qui s'en inspire. Il peut à sa guise travestir les événements, les transcender en mythe, les traduire par l'allégorie ou élaborer à partir d'un événement historique une réflexion idéologique ou philosophique (Semujanga, 2003, p. 103).

*The Big Chiefs* raconte les péripéties et la tragédie des personnages happés par la dictature sanglante des Big Chiefs qui a plongé le pays dans un chaos inimaginable. Le récit oscille entre les souvenirs, le silence, l'indignation, et est ponctué des chansons d'Old Man. La stratégie narrative se repose sur les dialogues omniprésents entre les personnages du roman, d'où l'emploi du discours direct et des italiques. Les paroles des personnages, précédées ou succédées par un verbe introducteur, sont systématiquement mises entre guillemets. L'oralité écrite domine puisque le récit est un témoignage. Cette oralité est renforcée par l'utilisation des proverbes et des chants d'Old Man. Les mêmes événements ou faits reviennent plusieurs fois dans le roman comme si le narrateur doute de la pertinence ou de l'efficacité de son récit à convaincre le lecteur. Ainsi, le récit d'Old Man qui est fondé sur ses souvenirs du passé est truffé de répétitions, d'analepses et de prolepses. Soulignons que les proverbes et les chants (marque de l'oralité) sont, selon Jean-Blaise Grize, des « préconstruits culturels ». On entend par « préconstruits culturels », « tout un ensemble d'us et de coutumes qui sont inscrits dans la culture à laquelle on appartient » (Grize, 1996, p. 66). Ici, les chants et les proverbes d'Old Man ont une fonction didactique : transmettre un message. L'intention ou l'effet recherché est d'agir sur son interlocuteur. Par ailleurs, le proverbe ou le chant participe à un processus dialogique. Dans *Things Fall Apart* (1958) de Chinua Achebe, le narrateur met l'accent sur l'importance du proverbe ainsi : « Among the Ibo the art of conversation is regarded highly, and proverbs are the palm-oil with which words

are eaten » ( 1958/1976, p. 5). Cependant, on pourrait se demander si telle sagesse collective est encore possible après cette violence extrême.

Les répétitions et les séquences explicatives permettent au lecteur de suivre un récit qui par sa fragmentation le/la désarçonne. L'éclatement du récit est compensé par une langue simple et dépouillée. L'utilisation des figures de styles – tels que la métaphore et les noms – est très rare d'autant plus que le narrateur a à cœur de communiquer une violence extrême sans donner libre cours à diverses interprétations. Cependant, Old Man, considéré comme la conscience du Pit (« the conscience of the Pit, the *sayer* of the *unsayable* and the singer of the *unsingable* ») (p.12, italique dans le roman), n'hésite pas à utiliser de temps à autre des proverbes quand il parle de la faillite et de la rapacité des dirigeants. Par exemple, l'égoïsme et la prédation des Big Chiefs sont rendus visibles par deux proverbes tout en image : « “he who harvests with his mouth and the jaws of a hyena, can harvest only for himself” » (p. 154) et « he who harvests with his beak and with the appetite of the white vulture, could harvest only for himself” [...] » (pp. 74-75). Si l'hyène est comparable aux Big Chiefs, le vautour blanc fait probablement allusion aux colons et aux néo-colonialistes qui profitent des efforts des autres. Ce sont des rapaces qui se nourrissent de charognes et de détritiques : ces profiteurs sont bestialisés, d'où l'usage de l'image animalière. Old Man emploie ces deux proverbes pour conclure son raisonnement ou illustrer sa réflexion. Il met son interlocuteur devant une évidence. C'est aussi une forme d'insistance et d'affirmation.

Comment concilier la fiction, le témoignage et la documentation ? Tout au long du roman, la difficulté d'écrire une fiction à partir des faits réels jugés *indicibles* et *innommables* se fait sentir. Par exemple, Boy et Girl n'arrivent pas parfois à faire la différence entre la réalité du témoignage et le délire d'Old Man : « Girl could no longer tell his reality from delirium » (p. 190). Boy, lui, pense qu'Old Man est une vraie ruche de contradictions (p. 10) :

It was not easy any more to know whether it was the Old Man's senility or the crafty old devil in him speaking. It was also increasingly hard to say when the fables and tall tales he called songs were about the past or the present, from his dreams or from his reality. It was even harder to tell his wishes from his memories, his hopes from his promises, his plans from his accomplishments, his wrongdoings from his failures- his own failures or those of his officers or his peers (*The Big Chiefs*, p. 9).

Ce brouillage de repères, cette stratégie narrative qui sème le doute dans l'esprit du lecteur témoigne à la fois de la difficulté de l'écrivain à refléter la réalité de l'horreur dans une œuvre romanesque et la recherche d'un style pour communiquer cette douloureuse réalité. Le lecteur ne sait plus si les récits d'Old Man sont fondés sur une 'réalité' ou s'ils sont 'fictifs'.

Le roman, *The Big Chiefs*, est divisé en onze livres (Books) qui porte chacun un titre. Les livres sont systématiquement introduits par une épigraphe tirée des livres écrits par le personnage principal, le personnage-témoin, the Old Man, qui prend le pseudonyme de Dr. Baraka. Les livres sont à leur tour subdivisés en chapitres. Dans *The Big Chiefs*, les titres des livres et les épigraphes sont des éléments du « paratexte »<sup>125</sup> qui permettent au lecteur d'entrevoir ou d'anticiper ce que le narrateur raconte dans son livre et dans le roman. Le « paratexte désigne le discours d'escorte qui accompagne tout texte. Il joue un rôle majeur dans l'« horizon d'attente » du lecteur » (Jouve, 2010, p. 9). Le tableau ci-dessous résume la structure du roman :

<i>The Big Chiefs</i>		
Books	Titre	Épigraphe tirée du livre de
Book 1	The Boy	<i>The Survivor</i>
Book 2	The Voice	<i>The Survivor</i>
Book 3	The Girl	<i>The Devil's Master Plan</i>
Book 4	The Big Chiefs	<i>Poor Man's Hell</i>
Book 5	The Butcher	<i>The Devil's Master Plan</i>
Book 6	The Gods	<i>The Devil's Master Plan</i>
Book 7	The Men	<i>The Survivor</i>
Book 8	Baanaanaas	<i>Poor Man's Hell</i>
Book 9	The Youth	<i>Network Zero</i>
Book 10	The Pit	<i>Poor Man's Hell</i>
Book 11	The Inferno	<i>The Devil's Master Plan</i>

---

<sup>125</sup> Le paratexte, selon G. Genette est « un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles [...] appartiennent [au texte], mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter » (Cité par Jouve, 2010, p. 9).

À la lumière de ce tableau, on constate que les épigraphes des livres 1, 2 et 7 sont extraits du livre *The Survivor* du Dr. Baraka (The Old Man), les extraits de *The Devil's Master Plan* servent d'épigraphes aux livres 3, 5, 6 et 11, les extraits de *Poor Man's Hell* introduisent les livres 4, 8 et 10 et l'épigraphe du livre 9 est extrait du livre intitulé *Network Zero*.

Le récit, qui épouse une technique de l'entrelacement, alterne le récit de la dictature, la corruption des Big Chiefs et le dire du génocide. Si ces deux récits peuvent être autonomes, indépendants l'un de l'autre, il y a comme un pont jeté entre les deux récits dans la mesure où ce sont les Big Chiefs qui ont initié le génocide. Les informations sont données par bribes, ce sont des informations éparses. C'est au lecteur de reconstituer les puzzles que constituent les deux récits. La fragmentation du récit est à l'image du chaos ambiant et l'impossibilité de donner un sens aux violences insoutenables qui ébranlent toute conscience humaine. Ce chaos ambiant est perceptible dans l'écriture : absence de repères spatio-temporels (absence de nom d'un pays même fictif) et de l'intrigue, déconstruction de la notion de personnage (utilisation de noms génériques), récit éclaté, et l'emploi des termes religieux « “Devil's hole” » (p. 203), « “Devil anus” » (p. 203), « Hell » (p. 120) et « Heaven » (p. 48) » sont l'expression d'une impuissance à expliquer d'une manière rationnelle le désarroi de la tragédie.

La narration qui oscille entre conte, témoignage et dialogue est entrecoupée de chansons qui amplifient les émotions tant du narrateur que de l'interlocuteur : « The Old Man's songs made the Girl angry too. [...] They reminded her of the things she would never forget, no matter how hard she willed herself to forget them » (p. 190). Le narrateur hétérodiégétique intervient dans le récit pour donner des précisions sur les personnages et les contextes des événements. C'est ainsi que le lecteur est au courant que Boy a perdu toute sa famille dans le génocide alors qu'il était enfant et que Girl est la fille d'une dame qui a été mutilée par les miliciens, et sauvée par Old Man. Cependant, Old Man ne se souvient pas d'avoir vu Girl et ne se rappelle pas de la mère de celle-ci : « The Old Man could not remember seeing the Girl with his eyes, but she had told him he had saved her mother's life when the militia chopped off her hands and left her to die. He could not remember her mother either, for he had sewed back so many limbs and closed so many wounds that it was one horrible memory » (p. 58).



Si Old Man a perdu la vue, il n'est pourtant pas amnésique. C'est grâce à ses souvenirs qu'il relate les événements, les calamités qui ont frappé son pays. Toutefois, un récit basé sur les souvenirs et la mémoire – qui on sait est faillible et parfois défaillante –, pose le problème de la véracité des faits, éveille les soupçons et les doutes, et met donc en cause la vraisemblance du récit même si on convient avec Bakhtine que le roman « n'est pas le reflet direct d'une réalité extérieure, mais sa reconstruction par l'écrivain au moyen des matériaux du langage et de l'esthétique » (Cité par Vaxelaire, 2005, p. 671). Le récit, qui se base sur les souvenirs d'Old Man et sur le dialogue, permet à l'auteur de ne pas affronter frontalement l'horreur du génocide, l'extrême violence, et de garder une distance vis-à-vis des événements. En effet, le narrateur, The Old Man, est un artiste – compositeur, musicien et écrivain – qui dit avoir écrit sur tout ce qui s'est passé dans ses fameux livres : *The Devil's Master Plan*, *Network Zero*, *The Survivor* et *Poor Man's Hell* (p. 190). Les extraits de ces livres servent de fil conducteur au récit principal. En somme, *The Big Chiefs* est le résumé de tout ce qu'Old Man a écrit avant, pendant et après le génocide : « “I wrote it [“people must stop hating people and killing them because they are poor, weak or different”] in a book,” he said to the child. “I wrote it all down, before it happened, while it happened and after it happened, but no one understood or believed any of it. But you will, one day, read my book and tell them about it too, so that they may know and protect themselves against evil” » (p. 225).

La question dominante du livre et de tous les livres consacrés au génocide du Rwanda (et au génocide en général) est la même : Comment est-on arrivé là ? Dans *The Big Chiefs*, Girl pose la même question à Old Man : « “Grandfather,” said the Girl perplexed, “I ask again how such things were possible” » (p. 107). Cette question lancinante et itérative qui revient comme un leitmotiv dans le roman interroge violemment l'humanité de l'Homme. Dans ce même ordre d'idées, « l'horrible et inévitable question » est maintes fois posée par Claudine à Faustin Nsenghimana l'enfant-témoin du génocide et personnage principal de *L'Aîné des orphelins* (2000) :

« Pourquoi en est-on arrivé là ? »

L'horrible et inévitable question ! Je crois qu'elle me l'a posée chaque fois que nous nous sommes rencontrés : sur le perron de la poste, sur le trottoir de la rue de la Récolte et sur les terrains vagues bordant la prison. [...] Je me souviens que, excédé, je lui avais répondu, une fois :

« Ben, parce que nous aimons ça ! C'est pas la première fois, que je sache ! (Monénembo, 2000, p. 31).

Dans son livre *Holocaust and Memory: The Experience of the Holocaust and Its Consequences* (2001), Barbara Engelking dans le troisième chapitre intitulé à juste titre « Why did it happen? », souligne la difficulté de répondre à la question : « Pourquoi en est-on arrivé là? ». Selon Barbara Engelking, des chercheurs se sont penchés sur cette question sans toutefois apporter une réponse définitive : « [p]eople have been trying for fifty years to understand why the Holocaust took place. Sociologists, psychologists, political scientists, historians and theologians have attempted to interpret its causes, seeing them, and explaining the whole phenomenon, from the point of view of their own discipline » (p. 215). Selon Boy, il est impossible de comprendre ce qui pousse les gens à commettre un génocide : « “The whole despicable account is definitely impossible” » (p. 11). L'absence d'une réponse plausible et rationnelle à toutes les formes de massacres à grande échelle fait penser que le monde n'est pas à l'abri d'une nouvelle catastrophe.

Ce qui est effarant est que si une catastrophe, un événement se produit, on se presse de dire « plus jamais ça » et on oublie jusqu'à ce que la bêtise humaine se reproduise. Parlant de l'Afrique, Cornélius, dans *Murambi, le livre des ossements* (2000) de Boubacar Boris Diop, laisse éclater son pessimisme et son indignation : « Le vrai problème, ce sont les logiques du pouvoir en Afrique. On ne sait jamais de quoi demain sera fait » (p. 66) d'autant plus que des Big Chiefs, ces hyènes affamées (p. 33), sont en embuscade sur le continent à la recherche de leur proie et ne reculent devant aucune ignominie ou bassesse pour remplir leur panse. Ce sont des gens qui ne se préoccupent que de leurs propres intérêts et ceux de leurs proches.

Après les violences inouïes, les séquelles et les traumatismes du génocide, la vie doit reprendre le dessus (sur la mort). Condamnés à vivre ensemble, les bourreaux et les victimes sont obligés de faire face à leur passé tragique et apprendre à surmonter leur rancœur. Cependant, une cohabitation et une paix durable doivent nécessairement passer par une justice véritable, une réparation des fautes, un pardon et une repentance sincères. Cette volonté de repentance et de la recherche du pardon sont exprimées par un ancien tueur, appelé simplement Thief parce qu'il vient souvent voler du tabac dans la cour d'Old Man. Ce personnage apparaît déjà dans le roman sous le nom de Voice dans le deuxième livre du

même nom. La voix de Thief est terrifiante : « In its full throttle, it was a frightening sound to hear, the sound of a buffalo bent on mayhem. [...] It was a voice from hell, a dark and chilling horror [...] » (p. 44). Ce personnage Voice/Thief, par effet de métonymie, est réduit à sa voix et à ses faits (le vol). The Old Man se souvient de lui comme un officier de la garde présidentielle : « He was short and, once, proud of it. [...] He had been a soldier, an officer in the presidential guard no less, with power of life and death over anyone he considered a threat to his interests and those of his masters. A pampered and overpaid brute who had never been to school but could silence a room full of academic giants, the *cockroaches* who called themselves intellectuals<sup>126</sup>, with a wave of his gun » (p. 47). Au plus fort des massacres, il dirige un groupe qui a pour but d'éliminer les intellectuels : « he had led a special squad formed for the sole purpose of hunting down and eliminating intellectual *cockroaches* such as doctors and lawyers, university dons and dissident politicians – the people widely believed responsible for the demise of his dream » (p. 47). Pris de remords après le génocide, il veut se confesser à Old Man :

He wanted to talk to the Old Man [...] about things that had happened long ago. Things he felt had been beyond anyone's control, but for which he had recently begun to experience great pangs of remorse and shame. He had discussed it with his wife, who was very sick and about to die, and she agreed with him that all should seek forgiveness for their deeds and misdeeds, and though no one, not even God, may pardon them, it was good that all should seek peace with one another for the sake of the nation, and so that they may find a little peace in their own hearts (*The Big Chiefs*, pp. 201-202).

Cependant, la repentance se heurte aux droits de réparations. Comment faire la paix avec les morts ? Comment demander pardon aux morts ? Ce sont ces questions que Boy posent au Thief : « “what about the dead?” » Boy asked. « “How do you make peace with those you butchered? How can they ever forgive you?” » (p. 202). Pour Boris Diop, il « n'existe pas de

---

<sup>126</sup> La haine contre les intellectuels est évoquée par Odili, le narrateur, dans *A Man of the People* de Chinua Achebe. Selon lui, l'animosité des politiciens corrompus et des responsables militaires « stemmed from the same general anti-intellectual feeling in the country [Nigeria] » (Achebe, 1966/1981, p. 26). Ce même sentiment de haine contre les intellectuels est évoqué par Bat, le personnage principal du roman *La fosse aux serpents* de Moses Isegawa quand il dit « les gens cultivés sont considérés comme des ennemis » par les militaires, les généraux du régime vacillant d'Amin Dada (Isegawa, 2003, p. 76).

mots pour parler aux morts. [...] Ils ne se lèveront pas pour répondre à tes paroles » (Diop, 2000, p. 212).

« [A]près un génocide, le vrai problème ce ne sont pas les victimes mais les bourreaux. Pour tuer près d'un million de personnes en trois mois, il a fallu beaucoup de monde. Il y a eu des dizaines ou des centaines de milliers d'assassins » (Diop, 2000, p. 103) : comment juger des « centaines de milliers d'assassins » ? Combien de temps cela pourrait-il pendre ? Comment situer les responsabilités dans un génocide où l'Etat a réussi à impliquer la majorité de la population ? Pourrait-il avoir de pardon sans justice ni réparation ? L'importance de la justice qui permettrait aux victimes de retrouver une dignité violée, et entamer un processus de reconstruction est soulignée par Jessica, un des personnages, dans *Murambi, le livre des ossements* : « [...] que vaut un pardon sans justice ? Les organisateurs du génocide en savent trop. Ils sont en train de fuir, et leur fuite les met à l'abri d'un procès qui guérirait notre peuple de son traumatisme » (Diop, 2000, p. 143). Aussi, Yolande Mukagasana, dans *Les Blessures du silence* (2001) estime que « les survivants de génocide ont besoin de justice pour que leur soit rendue leur dignité d'être humain » dans la mesure où « il n'y aura pas d'humanité sans pardon, et il n'y aura pas de pardon sans justice » (p. 10).

Alors que les organisateurs et les concepteurs du génocide sont en fuite et passent des jours dorés dans des pays occidentaux et autres, les exécuteurs sont les seuls à répondre de leurs actes. En tout cas, c'est ce que Voice/Thief insinue lors de son procès :

He had not killed alone, he protested, nor had he killed out of malice. He had no enmity with anyone, tall or short, thin or fat, rich or poor. Some of the people that he murdered were his own best friends, people who had to be eliminated on orders from the top. He had but obeyed orders, as a soldier had to. Orders that were issued to his superiors by the Big Chiefs who now lived in Europe and America, and in all those other places that gave shelter to Big Chiefs, where they were no doubt eating and drinking and sleeping soundly at night, blaming the genocide on the small people like him who had obeyed their orders. Why then, he had protested at his trial, did the small people have to languish in hell while the masterminds thrived in heaven? (*The Big Chiefs*, pp. 47-48).

La difficulté à situer les responsabilités, faire en telle sorte que la justice soit rendue d'une manière équitable et que personne ne soit au-dessus de la loi transparaissent dans cet extrait. Cela pose aussi le problème des pays qui accueillent les génocidaires. Le rôle joué par

les pays européens notamment la France<sup>127</sup> dans le génocide des Tutsi au Rwanda ne cesse de susciter de nombreuses interrogations. Si les propos prêtés à François Mitterrand – alors Président de la France – sont vrais, ce serait le comble de l’inhumanité, le paroxysme de la dénégation de l’Autre. Pour lui, semblerait-il, la vie des Africains, la vie de l’Autre ne compte pas vraiment : « Dans ces pays-là, le génocide ce n’est pas trop important ». <sup>128</sup> Comme si cela ne suffisait pas pour indigner les gens, Charles Pasqua exprime ouvertement son racisme primaire : « Vous savez, il faut bien comprendre que pour ces gens-là le caractère horrible de ce qui s’est passé n’a pas du tout la même valeur que pour nous » (Cité par Diop, 2005, p. 81).

Après le génocide, après les horreurs des violences atroces dont sont victimes les personnes, il faut penser à panser les plaies, à faire le deuil et reprendre un semblant de vie normale. La tâche s’annonce très ardue d’autant plus que les victimes gardent les séquelles des violences : elles souffrent de désordres post-traumatiques caractérisés souvent par l’anxiété, le cauchemar, le dégoût et la peur.

### **2.2.2 Traumatisme et désordres post-traumatiques**

Le cadre spatio-temporel décrit dans les deux romans *Dangerous Love* et *The Big Chiefs* se situe au lendemain des violences extrêmes qui ont marqué les personnages. Dans *Dangerous Love*, le narrateur omniscient dépeint une société d’après-guerre, la guerre du Biafra. Même si le récit se focalise sur la vie ordinaire de tous les jours, les traumatismes subis par les personnages remontent de temps à autre à la surface et les hantent. Dans *The Big Chief*, par contre, ce sont les souvenirs d’Old Man, le narrateur-rescapé, ajoutés aux précisions et aux analyses du narrateur omniscient qui servent de fil conducteur à la narration.

---

<sup>127</sup> Voir, par exemple, l’article de Jean-Paul Gouteux (2005) : « Génocide, de la chambre à gaz à la machette », son livre *La nuit rwandaise, l’implication française dans le dernier génocide du siècle*, (2004) ; Linda Melvern, *A People Betrayed : The Role of the West in Rwanda’s Genocide* (2000).

<sup>128</sup> Propos de François Mitterrand rapporté par Patrick de Saint-Exupéry dans *Le Figaro* du 16 janvier 1998. Voir aussi Boubacar Boris Diop (2004), (consulté le 26 janvier 2014).

Les souvenirs d'Old Man font remonter à la surface les atrocités du génocide, l'extrême violence et l'ignominie du régime des Big Chiefs.

Si dans *The Big Chiefs*, Old Man témoigne des violences atroces qui ont marqué le règne des Big Chiefs, les personnages Omovo, Okocha et Okoro dans *Dangerous Love* se rappellent de l'effroyable guerre du Biafra qui a duré trois ans. Alors qu'Omovo a suivi les scènes horribles de la guerre en tant qu'enfant, Okoro, quant à lui, a été enrôlé au premier abord en tant qu'éclaireur et ensuite incorporé dans l'armée principale (l'armée biafraise) alors qu'il n'avait pas encore dix-sept ans.<sup>129</sup> Okocha n'en dit pas plus sur ce qu'il a vécu pendant la guerre : « I have not told my experiences in the war to anybody, except my wife » (p. 99). Le mutisme d'Okocha est révélateur de son traumatisme. Il n'arrive pas encore à dépasser les horreurs et les blessures du passé. Ce faisant, les bribes d'informations qui transparaissent sur la guerre dans le roman sont fournies au lecteur à travers la voix narrative et les souvenirs d'Omovo et d'Okoro.

Omovo se souvient d'une scène terrible qui l'a marquée alors qu'il errait dans les rues pendant la guerre. Âgé de neuf ans et emmitouflé dans l'innocence de l'enfance, il croyait que la guerre était un jeu d'enfant : « I heard people screaming. I had this desire to see things. I had this wanderlust. I was a child and war did not make sense to me. I thought that war was only a game that children played » (p. 98). Dans son errance, il voit le cadavre d'un homme, un Igbo, en état de décomposition entouré d'un essaim de mouches. Omovo est pétrifié quand il remarque que le cadavre le fixe avec ses yeux restés ouverts. Cette expérience le traumatise et pendant deux semaines, il n'arrive pas à dormir : « I dreamt about the dead man's eyes for two weeks. Because of them I couldn't sleep. When the lights went out I saw the eyes on the wall, on the ceiling, watching me, fixing me. Then I began to see them everywhere. Suddenly while playing I would begin to scream' » (p. 98). Omovo est également témoin d'une scène où un groupe de gens passent à tabac un vieil homme avant de démolir sa hutte :

---

<sup>129</sup> L'enrôlement et la participation des enfants soldats dans les conflits qui ensanglantent le continent africain font partie de la thématique de la violence extrême abordée dans plusieurs romans. Pour ne citer que quelques-uns, on pense à : Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy* (1994), Uzodinma Iweala, *Beast of No Nation* (2005), Chris Abani, *Song for Night* (2008), Emmanuel Dongala, *Johnny, chien méchant* (2008) et Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé* (2002).

[...] He saw a crowd of wild people coming down the street. They had sticks and cudgels. They chanted and in their songs called for the killing of Igbo people. Then they went towards a hut. They sang around the hut, broke down the door, and charged in. Then he saw them drag out an old man and a girl. They beat the man into a bloodied, whimpering mess. And they carried the girl away. [...] Then he saw the crowd run down towards the hut with a big piece of timber. They banged the hut several times. The walls suddenly gave way and the roof caved in. The crowd broke into a riot of cheering. And from within the hut came muffled cries that inexplicably reminded him of beetles being crushed with a bottle. [...] He had never been able to come to terms with the forbidden sight, the serious stain of that night. Whenever he witnessed an act of terror, he always became that little boy who watched helplessly. And he could never escape the fact that he too was stained in some way (*Dangerous Love*, p. 55).

Cette violence dont Omovo a été témoin reste à jamais gravée dans sa mémoire. Il est sans cesse hanté par cette scène terrible. Le malaise d'Omovo, son angoisse et son impuissance à chaque fois qu'il est confronté à une horreur témoigne de son traumatisme. Chaque horreur lui rappelle cet épisode de son enfance. Le traumatisme d'Omovo rappelle celui de Lomba, témoin d'une brutalité policière dans *Waiting for an Angel* de Helon Habila : « even now, many years later, the distinct sounds of the violence echo in my mind whenever I think about it. I can still hear the thud of blows, the oomph of air escaping mouths and the shrill, terrified screams of the women » (2002/2003, p. 174).

Okoro, confronté à la violence en tant que soldat, souffre également du désordre post-traumatique. Parlant de son ami, Omovo voit Okoro comme un héros qui porte les cicatrices et les séquelles de la violence : « Omovo saw him as a hero, as one who bore the ineradicable memory of violence, as one who had come of age in the midst of ambushes and shelling, as one who had seen death, seeing the dying with the eyes of youth » (p. 108). Le cauchemar d'Okoro révèle son traumatisme et sa souffrance des années après la guerre :

'I wake up on some nights and the war is still going on. Bombs falling. A man, shot through the chest, is calling my name. I look. He's my father. Mines go off. Bullets sounding everywhere. Journalists hiding in shattered doorways. My gun's wet with someone's blood and I'm shooting in all directions like a madman. I run through the city and see bodies rotting in the street. I go back to sleep and enter another nightmare. Now look at us. It's supposed to be a time of peace and yet we are frightened' (*Dangerous Love*, p. 180).

L'omniprésence et la persistance de la souffrance, de la violence et du stress post-traumatique chez Okoro sont rendus par l'utilisation du présent de l'indicatif doublé de la première personne de la narration. L'effet de la distanciation narrative que procurent le passé simple, l'imparfait et le plus-que-parfait est ici gommé pour permettre à Okoro d'exprimer lui-même sa souffrance. En outre, l'effet de continuité des événements se traduit par l'emploi récurrent du présent progressif (« the war is still going on; A man [...] is calling my name; I'm shooting in all direction... ») et l'image apocalyptique de la guerre (« Bombs falling; Bullet sounding everywhere »). La persistance de la violence à travers le traumatisme d'Okoro plusieurs années après la fin de la guerre montre les séquelles de cette dernière et la difficulté à surmonter les horreurs : « once war has occurred, it can never really be over » (Norris, 1998, p. 506). Ainsi, les répercussions de la guerre transcendent le cadre spatio-temporel du conflit pour s'incruster dans la vie des personnages et dans la mémoire collective du pays : « the oblique and invasive effects that endure beyond war's specific spatial and temporal confines to enter into the most intimate recess of private and domestic life, on the one hand, and into far reaches of cultural expression, on the other » (Norris, 1998, p. 506).

La difficulté des survivants de la guerre de retrouver une vie normale est évoquée par Osime, le jeune journaliste, dans le roman *Heroes* (1986) de Festus Ayayi<sup>130</sup>. Par ailleurs, dans *Chroniques abyssiniennes* (2000)<sup>131</sup> de Moses Isegawa, le narrateur s'inquiète des séquelles après la guerre en Ouganda<sup>132</sup>.

Dans *The Big Chiefs*, Girl est traumatisée par l'image de sa mère, mutilée par les miliciens. Cette image ne la quitte jamais quel que soit son effort de l'oublier. Les chansons d'Old Man ne font que raviver les souvenirs atroces de Girl :

---

<sup>130</sup> « He was frightened for the soldiers that would emerge from the war. It would be a man who had learnt a great deal of cruelty, for whom life meant nothing, for whom betrayal and treachery were commonplace. He was frightened for himself for now and for the people that would survive the war. [...] The war takes ordinary decent men and bends and twists them. It takes them and debases them and dehumanizes them. The war takes them and pours its maggots into their souls, takes their decency and humanity and dignity away from them. [...] He felt sorry for the men that would emerge from this war » (Ayayi, 1986, pp. 241-245).

<sup>131</sup> Traduit du néerlandais par Anita Concas. Titre original : *Abessijnse kronieken*.

<sup>132</sup> « Je commençais à me dire que les séquelles de la guerre étaient plus graves que les combats eux-mêmes, et que la paix était plus difficile à gagner que la guerre. Les armes s'étaient tuées, mais leur bruit avait été remplacé par les lamentations des morts, relayées par les soupirs des survivants qui, le plus souvent, ne pouvaient pas attendre qu'on leur ait rendu leurs terres. Les silences étaient ponctués par une sensation de vide, d'impossibilité de s'orienter » (Isegawa, 2000, p. 413).



The Old Man's songs [...] reminded her of the things she would never forget, no matter how hard she willed herself to forget them; of carrying her mother to hospital with her blood sticking to her back; of the bloated corpses and the putrid air; of the crushing sweat of men turned to animals, hurting her, smothering her, and going on and on until she died. And then the blood and the carnage, the tears and the fears. The Old man's songs reminded her of all that and more (*The Big Chiefs*, p. 190).

Old Man est également traumatisé par l'atrocité des tueries, de la bestialité humaine et par le massacre de sa famille. Ce faisant, ses souvenirs du déchaînement de la barbarie humaine et de l'orgie meurtrière ne font que raviver son traumatisme : « when he tried to remember them all, the memories came out mixed with and stuck together, in a putrid and congealing mess of blood » (p. 174). Les cris de Beloved, sa femme et l'image de la violence avec laquelle les miliciens l'ont tuée restent à jamais gravés dans sa mémoire :

The last image branded in his brain moments before the darkness descended on him was that of his Beloved screaming on the floor as deranged militia hammered a spike in her. Then the light had gone out in his eyes, and he had never seen again, but the screams had gone on and on and would be with him until he died. [...] What hurt him the most was the thought that his children might have died thinking he had abandoned them to their killers (*The Big Chiefs*, p. 54).

La violence extrême de cette image ne peut que laisser the Old Man traumatisé. Ainsi, sa cécité apparaît à la fois comme les conséquences de son traumatisme et la nécessité de faire son deuil. Sa cécité d'une certaine façon, le protège contre les choses terribles qu'il ne voudrait plus revoir. Par conséquent, Old Man ne souhaite plus retrouver sa vue : « there is little left that I want to see again » (p. 54). La cécité d'Old Man rappelle celle de Naana dans *Fragments* (Ayi Kwei Armah) même si les circonstances et les significations sont différentes.

## Conclusion : Troisième partie

Si dans *Dangerous Love* la description de la vie quotidienne, de la vie ordinaire des personnages laisse transparaître les violences de tous les jours, les violences insidieuses caractérisées par le poids de la tradition, la pauvreté/faim et la disjonction entre rêves et réalités, entre aspirations et contraintes de toutes sortes, *The Big Chiefs* plonge le lecteur au cœur d'un régime ubuesque qui a perdu toute humanité. C'est un régime corrompu aux abois qui pour se maintenir au pouvoir a initié un génocide dont la cruauté dépasse l'entendement humain.

Dans *Dangerous Love* c'est surtout le mariage forcé d'Ifeyiwa, son sort entre les mains de Takpo et sa mort qui retiennent l'attention du lecteur. Outre Ifeyiwa, c'est l'absence de perspectives pour Omovo, le jeune peintre, condamné à patauger dans un profond désespoir – (« swamp of despair ») – entouré d'un paysage de délabrement et de désolation. Toutefois, « un amour dangereux » qui naît entre ces deux jeunes personnages constitue un espace de liberté, une échappatoire éphémère contre leur réalité morbide.

Mariée contre sa volonté alors qu'elle est encore mineure, Ifeyiwa se rend compte qu'elle est réduite à l'état d'esclavage. Elle doit assumer toute seule les tâches domestiques et respecter les règles de plus en plus nombreuses que son mari lui impose. Battue et violée, elle est à la merci de son mari. La « dictature de couilles », le poids de la tradition et l'intériorisation des règles coutumières par la majorité de la population font que les filles n'ont pas d'autres choix que d'accepter le mari que leur famille leur impose. Ainsi, toute liberté de choix est vouée d'avance à l'échec : aucune manœuvre n'est possible d'autant plus que les gens sont prisonniers des rôles sociaux (p. 83).

Empêchées de disposer librement de leur corps, les filles sont vendues comme des objets de consommation dans la mesure où elles constituent une source de revenu pour leur famille. Le prix de la dot est fixé sans leur consentement, encore moins le choix du mari. C'est ainsi qu'Ifeyiwa est vendue au vieux Takpo avant même qu'elle ne se rende compte de ce qui se tramait dans son dos. Tout compte fait, dans la société traditionnelle, la fille/femme appartient plus à sa famille, à sa communauté qu'à elle-même. Dès lors, le corps de la fille/femme soumise aux règles d'une société traditionnelle et patriarcale fait l'objet de plusieurs marchandages. Comme le dit Jacques Chevrier :

Soumis à la loi des pères, le corps féminin est en effet, dans la société traditionnelle, l'enjeu de multiples manifestations sociales. En tant qu'objet d'échange ou de revenu, il appartient en priorité au clan, à la famille ou au mari qui ne font pas faute de l'aliéner, de le marquer ou de l'amputer, et peuvent donc en disposer comme bon leur semble (Chevrier, 1999, p. 63).

Ainsi, dans *Une vie de crabe* (1990) de Tanella Boni, cité par Jacques Chevrier, la jeune mariée est comparée à un « taureau de sacrifice » qui est « soigné, engraisé en vue d'une consommation certaine » (1999, p. 63). Cette pratique ne pourrait perdurer sans la complicité ou la passivité tacite des mères, ces « fesses coutumières » qui encouragent leurs filles dans cette voie. Le lecteur se souvient des conseils donnés à Ifeyiwa et à Mara par leur mère respective lors de leur mariage. Parfois, les mères ou les tantes ne se privent pas d'exploiter leur fille pour s'assurer un revenu. C'est le cas, par exemple, d'Ateba, l'héroïne du roman *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987) de Calixthe Beyala, qui est forcée par sa tante de se prostituer afin que cette dernière puisse s'assurer d'un revenu régulier.

Déterminée à rompre avec les obscénités de son existence (p. 251), Ifeyiwa transgresse les interdits et les tabous de sa société en consommant son amour par un rapport sexuel avec Omovo. Au-delà de cette transgression, c'est la fracture sociale qui est mise en relief. C'est un conflit intergénérationnel que Ben Okri dévoile sous les yeux du lecteur : « 'The young boys nowadays don't respect old people,' he [the old man] muttered [...] » (p. 99).

Ce conflit est perceptible dans la famille d'Omovo. Ses frères aînés sont partis de la maison à cause des discussions et des tensions incessantes avec leur père. La violence qui sévit dans la maison n'épargne pas non plus leur mère. Face à l'inévitable déchéance, Omovo se plonge dans l'art pour trouver un sens à sa vie. Cependant, ce chemin étroit (« narrow path ») – pour reprendre l'expression de Francis Selormey (1966) – n'est pas le plus facile. Intimidé et menacé par les sbires du régime tyrannique qui empêchent toute création artistique, Omovo se sent déboussolé et conclut : « his art was somehow not adequate to describe African reality » (p. 153). Cette impossibilité de l'artiste de travailler sereinement dans un milieu suffocant et oppressant est abordée dans *Fragments* (où le directeur de Ghanavision ne donne pas les moyens à Baako de travailler). Dans *The Famished Road* de Ben Okri, le photographe est molesté et son atelier démoli. Il rentre dans la clandestinité pour avoir la vie sauve. Aussi, l'intégrité physique et morale des journalistes est souvent menacée. Keme, journaliste et ami d'Omovo, est gardé à vue pendant une journée dans un commissariat

pour avoir osé enquêter sur une fillette mutilée dans un parc. Lomba, journaliste, dans *Waiting for an Angel* (2002) de Helon Habila, est emprisonné pour avoir couvert une manifestation. Ainsi, la violence d'État ajoutée à la violence structurelle empêchent les gens de s'épanouir, de s'exprimer librement et de se projeter dans l'avenir.

La faim qui tenaille la majorité de la population, les conditions d'existence pénibles, les immondices qui jonchent les rues des ghettos, l'absence de liberté d'expression et de création, et l'indifférence des pouvoirs publics sont des violences insidieuses perpétrées contre les plus faibles. Ces violences insidieuses, familières et quotidiennes sont des violences cachées et invisibles mais pernicieuses et sournoises qui font beaucoup de victimes. Comme le souligne si bien Enitan, la narratrice autodiégétique du roman *Everything Good Will Come* (2005) de Sefi Atta, « dans mon pays, les gens étaient tués de mille et une façons » :

unseen pot-holes in the roads, fake malaria medicine. People died because they couldn't afford an intravenous drip. People died because they drank contaminated water. People died from hardship: no water-no light, we called it in Lagos. People died because they got up one morning and realized they were ghettoized, impoverished (p. 192).

Ce qui est violent dans cette situation, c'est que les gens arrivent à la conclusion que de toute façon il n'y a rien à faire contre un système socio-culturel, un système oppressant et oppressif, et un régime tyrannique qui violentent sans vergogne les gens. Si Okoro admet qu'on ne pourra rien faire contre un système établi (« You can't beat the establishment ») (p.108), Tuwo se pose une question empreinte de résignation : « What else can a man do? » (p. 27). Omovo, pour sa part, s'étonne de la capacité des gens à endurer cette violence rampante : « it seemed to him a wonder that his people could bear their hard lives without going insane » (p. 108). Cet étonnement est partagé par Okocha quand il se demande : « 'This heart is small but I have never been able to understand how it can take so much suffering and still go on beating. But it does. It does. I don't know how' » (p. 309).

Après l'étonnement d'Okocha devant la résilience des gens des ghettos à survivre dans cet environnement indigne, il souhaite qu'un jour ceux-ci prennent conscience de leur situation de damnés, et réclament une dignité trop longtemps spoliée : « [...] one day this

place [this ghetto] will go up in flames. All the ghettoes. In flames.<sup>133</sup> The day the spirit of the people wakes up. [...] I want us to wake up » (p. 309). Dans cette perspective, le narrateur dans *The Beautiful Ones* souligne que c'est dans le réveil des faibles que se trouve la beauté : « the beauty is in the waking of the powerless » (*The Beautiful Ones*, p. 85). Justement, c'est cette prise de conscience, ce réveil des habitants du Pit dans *The Big Chiefs* qui leur a permis de braver les interdictions au risque de leur vie pour réclamer un minimum de droits à la vie : « They wanted recognition and reintegration in society. They wanted justice, equality and freedom » (p. 135). Malgré les dangers, Boy ne se voit pas s'éterniser dans cette Fosse. Il veut lutter pour une société juste et égalitaire pour que ses enfants, un jour, puissent vivre sans la peur au ventre. Outre cette lutte pour les générations futures, il a besoin de donner un sens à sa vie, de défendre des valeurs qui lui tiennent à cœur : « The Boy had no doubt in his mind what he needed to do. He had to give meaning to his life, to advance himself past mere existence, and to imbue his being with value and a purpose beyond self-preservation » (p. 199).

Les aspirations et les revendications des habitants du Pit sont perçues comme des menaces par les Big Chiefs qui n'hésitent pas à lâcher la police et l'armée pour mater la révolte. La violence inouïe de cette répression témoigne de la barbarie et de l'aveuglement d'un régime autocratique et tyrannique qui ne recule devant aucune bassesse pour s'accrocher au pouvoir et ainsi sauvegarder ses privilèges. Un rescapé de cette hécatombe qualifie cette journée d'« Armageddon », d'apocalypse durant laquelle Boy a perdu la vie : « “The place is thick with bullets today and people are dying like flies. I hear the army has mutinied and they are now killing everyone, even policemen. [...] The streets are full of dead people now, and there are rumors that the presidential guard has turned on the Big Chiefs” » (pp. 233-234).

Comme si cela ne suffisait pas, l'aveuglement et l'idiotie des Big Chiefs les ont conduits à planifier et concevoir l'élimination d'un groupe ethnique, les *tall* considérés comme des cancrelats (« *cockroaches* »), des ennemis. Le récit est raconté du point de vue d'Old Man, le narrateur-rescapé de la tragédie et de l'atrocité humaine. Durant trois mois des milliers de *tall* sont massacrés parce qu'ils n'appartiennent pas à la « bonne » ethnie, l'ethnie

---

<sup>133</sup> Pour mettre fin à la souffrance des opprimés, le père d'Azaro pense que dans un avenir très proche les politiciens véreux et leurs acolytes, les policiers, vont se noyer dans leurs propres mensonges : « He swore that days of fire and flood were coming when soldiers and politicians would drown in their own lies » (Okri, 1991, p. 420).

des Big Chiefs. La propagande idéologique, bien huilée, commence très tôt, c'est à dire dès la naissance en inculquant aux enfants des *short* la haine des *tall* : les *short people* accusent les *tall people* d'être responsables de leurs malheurs :

When babies ventured out of hiding to cry for food, mothers would bleat, as they had been taught by their husbands, who had been taught by the Big Chiefs to repeat, and they would say, "Hush, my little one, the *cockroaches* have drunk all the milk. They have also taken all our land, and all our money and all our happiness and kept them for themselves. *One day you must exterminate them so that you can have back everything they have*" (*The Big Chiefs*, p. 105-106, c'est moi qui souligne).

Cet appel à la haine raciale doublé d'une volonté manifeste de spolier les *tall people* de leurs biens est perceptible lors du génocide qui ébranle le pays des Big Chiefs : « you must exterminate them so that you can have back everything they have » (p. 106). Pendant que les *tall people* sont massacrés les autorités distribuent leurs biens aux *short people* pour les encourager à finir le « travail ». <sup>134</sup> Les tueries qui impliquent la majorité de la population font environ un million de victimes : « the world had watched aghast as nearly a million people were systematically butchered in their fields and in their homes by a regime so evil that the world had rarely seen the like of it » (p. 212). Les rescapés, traumatisés à vie, sont des morts-vivants qui n'arrivent pas à comprendre le déferlement de cette violence indicible, de cet acharnement à tuer l'humanité d'autant plus que leurs bourreaux sont des gens avec qui ils partagent beaucoup de choses. Les amis, les frères, les maris, les mères, les enfants, les religieux/religieuses et les voisins du jour au lendemain deviennent des bourreaux, des fauves assoiffés de sang. Cette implication des gens de toute couche sociale dans le génocide fait dire à Faustin Nsenghimana, l'enfant narrateur, « l'aîné des orphelins », que tout le monde est génocidaire car « des enfants ont tué des enfants, des prêtres ont tué des prêtres, des femmes ont tué des femmes enceintes, des mendiants ont tué d'autres mendiants, etc. il n' y a plus d'innocents ici » (Monénembo, 2000, p. 41).

---

<sup>134</sup> « Les autorités avaient demandé aux bourgmestres de régler sans tarder la redistribution des biens et des terres des Tutsi. [...] Les bourgmestres des communes rurales se préoccupaient surtout de la redistribution des parcelles cultivables, tandis que ceux des villes, comme à Butare, attribuaient les maisons, voire des étals sur les marchés, et ce pendant les mois de mai et de juin » (Des Forges, 1999, pp. 348-349).

Tuer, démembrer les gens avec des machettes, les assommer avec des gourdins cloutés ou des marteaux, enfoncer un pieux dans le vagin des femmes après les avoir violées renvoient à une barbarie d'une autre époque : « the age of the eclipse of meaning, the death of reason » (p. 94). Les femmes sont systématiquement soumises à des tortures abominables avant d'être tuées. C'est le cas, par exemple, de Beloved, la femme d'Old Man. La description de la mort de Beloved dans la main des miliciens de Gaston qui lui ont enfoncé un pieu dans le vagin est reprise dans d'autres romans tels *L'ainé des orphelins* et *Murambi, le livre des ossements*. Mukandori, cette dame, « dont l'image de la momie empalée a fait le tour du monde » (Monénembo, 2000, p. 72) a été exécutée à la machette après avoir enfoncé un pieu dans son vagin : « La jeune femme avait la tête repoussée en arrière et le hurlement que lui avait arraché la douleur s'était figé sur son visage encore grimaçant. Ses magnifiques tresses étaient en désordre et ses jambes largement écartées. Un pieu – en bois ou en fer [...] – était resté enfoncé dans son vagin » (Diop, 2000, p. 96).

Cette violence qui dépasse l'entendement humain, cette bestialité humaine, appelle à une condamnation ferme et sans réserve. Comment cette violence inouïe qui à priori est qualifiée d'inénarrable peut-elle faire l'objet de la fiction ? La peur de romancer la douloureuse réalité, de trahir la mémoire des victimes par les romanciers s'est fait sentir chez les Rwandais qui les ont interpellés en ces termes : « N'écrivez surtout pas de romans avec nos souffrances » (Diop, 2000b, p.16). « “Dites simplement les choses telles qu'elles se sont passées” [...] “Surtout dites seulement ce que vous avez vu et entendu ? N'en rajoutez pas” » (Diop, *Africultures*).

Cette question épineuse semble hanter Meja Mwangi tout au long de son roman. Ainsi dès les premières pages (pp. 9 et 10), il sème le doute dans l'esprit du lecteur. Celui-ci ne sait pas si les faits rapportés par le personnage principal – qui est à la fois narrateur, rescapé et témoin de la tragédie qui a endeuillé son pays – sont vrais ou faux. En effet, par le truchement de Boy, le lecteur ne sait plus si le témoignage d'Old Man est le fruit de ses imaginations fertiles ou le fruit de sa folie. La ligne de démarcation entre ses aspirations, ses rêves et la réalité est sans cesse brouillée. Même les livres qu'Old Man affirme avoir écrit sont introuvables. Toutes les recherches effectuées par Boy se révèlent infructueuses. Cela renforce la thèse d'un récit fictif. Mais cette certitude est vite gommée quand le lecteur apprend que les récits d'Old Man ne sont que : « the endless dirges and the lies and the inflammatory *truth* whose veracity could not be established » (p. 189). Ce jeu d'équilibriste entre fiction et réalité

se fait sentir dans l'emploi précautionneux entre « *truth* » (en italique dans le roman) et « veracity ». Ces deux termes qui peuvent être employés l'un à la place de l'autre sans altérer la signification ou le sens d'un propos sont utilisés ici comme s'ils étaient contradictoires. Ce brouillage permanent, selon Audrey Small, « détruit l'illusion confortable de la fiction » (2005, p. 136) et dénote une recherche de style et de forme pour dire l'indicible dans la mesure où « le sentiment d'impuissance à dire rend le projet d'écriture plus problématique » (Ruszniewski-Dahan, 1999, p. 20).

Cette gymnastique, ce va et vient entre fiction et témoignage est la méthode adoptée par Boubacar Boris Diop dans son roman, *Murambi, le livre des ossements* où il alterne les récits fictifs avec les témoignages. Si l'auteur de *Murambi* pense que la fiction est la meilleure façon de parler du génocide « parce qu'un génocide est un phénomène d'une violence extrême, qui le situe forcément au niveau des émotions. Et tant qu'il s'agit de dire des souffrances intimes, d'en faire une réalité et non des chiffres désincarnés, l'auteur de fiction est en terrain connu » (Diop, 2000b, p. 16), Abdourahman Waberi – en ce qui le concerne – n'est pas de cet avis. « Utiliser des effets stylistiques risque, selon Waberi, d'amoindrir la douleur ou de pervertir l'attention du lecteur... Dès lors qu'on est dans l'espace de la fiction, quels que soient les moyens choisis pour dire le réel, ils sont fictionnels, à mon avis... » (AFRICULTURES, consulté le 05/02/2014). En somme, si Diop préconise la fiction pour parler de violence extrême (le génocide rwandais), Waberi, quant à lui, opte pour un récit de témoignage. Quelles que soient les formes d'écriture pour dire l'indicible, « élever un panthéon d'encre et de papier à la mémoire des victimes, héler les consciences un brin disponible » (Waberi, 2000, p. 15), et « si l'on veut qu'un peu d'espoir vienne au monde, il nous reste comme armes miraculeuses que [des mots,] ces béquilles malhabiles » (Waberi, 2000, p. 14).

Malgré les violences de toutes sortes, malgré l'omniprésence de la mort, de grincements de dents et de la déshumanisation, une lueur d'espoir brumeuse apparaît à l'horizon dans ces récits. Si dans *Dangerous Love*, Omovo, à la fin du roman, garde espoir et veut devenir un artiste professionnel même si les jours à venir seront difficiles, les « new Big Chiefs » (dans *The Big Chiefs*) semblent vouloir tourner la page sombre de leur pays. Cet espoir timide doit être pris avec précaution d'autant plus que la répétition des malheurs a appris aux gens d'être méfiants :



So much was said, and with so much feeling, and such zeal, that it was hard to imagine any of it being true. But some prudent men, men like the Old Man, and those who had lived long enough to believe they had truly seen and heard everything, were tempted to believe that now, perhaps, there was room for hope (*The Big Chiefs*, p.241).

Cette nécessité de faire le deuil et passer à autre chose malgré les séquelles du génocide, cette nécessité de voir le triomphe de la vie sur la mort sont exprimées par Tierno Monénembo à la fin de son roman : « Y a toujours de la vie qui reste, même quand le diable est passé ! » (2000, p. 157).

# CONCLUSION GÉNÉRALE

I am the product of hunger;  
I am the product of social injustice;  
I represent the insulted majority;  
I represent the victims of tyranny...

Mzwakhe Mbuli, *Before Dawn* (1989)

Née de la violence et dans la violence, la littérature africaine contemporaine est traversée par plusieurs formes de violences. Cette étude nous a permis d'étudier des catégories de violences qui vont de la perte des illusions, en passant par la faillite des nouveaux dirigeants, l'exploitation, la misère, la corruption généralisée, la crise identitaire, la tyrannie du pouvoir et l'extrême violence. Les violences historiques (esclavage, colonisation) – sans être l'objet de notre étude – ont sans nul doute des répercussions sur les violences qui se dégagent dans les œuvres des auteurs étudiés. Les écrivains comme Armah, Ben Okri et Meja Mwangi en faisant allusion à l'histoire récente de l'Afrique, montrent les liens qu'entretient celle-ci avec la période dite post-coloniale. La déstructuration du tissu socio-économique et politique, l'impérialisme culturel et la religion imposés par la colonisation ne cessent de hanter la société africaine post-indépendante.

L'écriture virulente et acerbe – souvent accompagnée d'un langage grossier et vulgaire, voire injurieux – est à l'image du chaos ambiant qui règne sur le continent. Le tableau – sociopolitique, économique et culturel – que brossent Ayi Kwei Armah, Meja Mwangi et Ben Okri est loin d'être reluisant. La dissonance au sommet de l'État, les structures étatiques détournées à des fins privées et personnelles font que la société, en général, et les personnages, en particulier, sont privés de repères. Le malaise grandissant dû à cette dissonance entraîne une violence pernicieuse et sournoise entre les personnages. Pris dans un goulot d'étranglement, ils assistent impuissants à l'érosion de l'espoir et à la perte de la foi en un avenir meilleur.

L'espoir suscité par « les soleils des indépendances » s'est mué en cauchemar. Les coups d'État à répétition et l'immixtion de l'armée dans la vie politique de plusieurs États (Ghana et Nigeria) ont mis fin aux rêves d'une société démocratique, libre et égalitaire : on assiste dès lors à des dérives autoritaires et dictatoriales. Le peuple, muselé et bâillonné, n'a aucun moyen de se faire entendre d'autant plus que la liberté d'expression devient un délit. La faillite des nouveaux dirigeants à relever les défis auxquels leur pays est confronté et assurer à leurs concitoyens un minimum vital se traduit par un violent désenchantement. L'État, gangrené par toutes sortes de corruption, de népotisme et de favoritisme, ne peut plus assumer son rôle régalien.

L'utilisation du scabreux, du grotesque, de la scatologie et de la pourriture par les écrivains est une manière de dénoncer les maux, les tares de leur société et de leur pays. Le dégoût et l'appel à un changement et/ou une prise de conscience se dévoilent à travers ce

qu'on peut appeler l'esthétique du choc où la pourriture et la dégénérescence physique et spirituelle sont omniprésentes. Le lecteur est littéralement envahi par les fèces, l'odeur pestilentielle de la dégénérescence, de la pourriture qui semble prendre de vitesse tout le paysage dans lequel évoluent les personnages. Même l'air est chargé de particules fines qui obstruent les voies respiratoires : rien ne semble échapper à la décomposition ou à la mort programmée de tous les êtres vivants (peau flétrie, vieillesse et mort prématurées). Cette esthétique du choc qu'Ayi Kwei Armah emploie dans son roman séminal *The Beautiful Ones* a pour but de dénoncer la corruption généralisée, le « vide étincelant » de l'éclat « gleam » et le travestissement des mœurs. The man, écartelé entre être et paraître, entre « être ou ne pas être » est submergé par la tyrannie des apparences. Cette tyrannie des apparences, cette corruption généralisée n'est que l'expression de la dissonance de la société.

Dans la trilogie urbaine de Meja Mwangi, le scabreux, la scatologie et la pourriture sont également utilisés pour dénoncer la misère des personnages et l'absence d'échappatoire. Ces personnages – tels que Maina, Meja, Ben et Ochola et les locataires du tristement célèbre Dacca House – sont parqués dans des taudis pouilleux et à la merci des profiteurs. Ce sont des personnages qui tournent en rond dans un cercle vicieux, des personnages qui vivent en périphérie de la société, des personnages condamnés à végéter dans la misère la plus sordide puisque tous leurs efforts – pour sortir de leurs conditions de damnés – sont voués d'avance à l'échec, et leur descente aux enfers semble inéluctable, voire inévitable. Les jeunes (Maina et Meja), devenus des délinquants et criminels malgré eux et par la force des choses, n'attendent plus rien de la vie. Ainsi les personnages pataugent-ils dans un environnement méphitique qui les emprisonne. Cet emprisonnement est renforcé par la structure cyclique du récit notamment dans *The Beautiful Ones*, *Fragments*, *Kill Me Quick* et *Going Down River Road*.

Le pessimisme, l'absence d'échappatoire pour les protagonistes pris dans un cercle vicieux et infernal, l'utilisation de la scatologie, de la souillure et de la pourriture pour dénoncer les maux dont souffre le Ghana en particulier et l'Afrique en général dans *The Beautiful Ones* ont suscité beaucoup de réactions de la part des écrivains et des critiques.

Pour Ama Ata Aidoo, Ayi Kwei Armah n'a dépeint que le côté obscur du Ghana dans *The Beautiful Ones* : « what is clear, then, is that whatever is beautiful and genuinely pleasing in Ghana or about Ghana seems to have gone unmentioned in *The Beautiful Ones*

*Are Not Yet Born* » (1969, pp. xi-xii)<sup>135</sup> De son côté, Richard Priebe (1976) parle de l'image démoniaque et d'une vision apocalyptique dans les romans d'Ayi Kwei Armah : « Demonic Imagery and the Apocalyptic vision ». Chinua Achebe, quant à lui, qualifie *The Beautiful Ones* de « sick book » dans lequel le héros, l'homme, « wanders through the story in an anguished half-sleep, neck-deep in despair and human excrement » (1975, p. 25) et considère Ayi Kwei Armah comme un écrivain aliéné, (« alienated writer ») (1975, p. 26).

C'est peut-être en réponse à ces critiques qu'Ayi Kwei Armah – à travers le personnage de Solo dans *Why Are We So Blest ?* – écrit :

Often when I have sat down and tried to write I have felt behind me presences disapproving of my unborn thoughts, harsh voices raised in contradiction of my unwritten words... [...]

I cannot give my answer. The words I still have can say nothing of the holes unto which I have sunk, or of the fearful knowledge that at the end of each effort there is only futility. If I found the words and opened my mouth to speak, even then I would not be understood. The possessors of the voices and the eyes are sure they are alive in a world I do not live in (1972, pp. 12-13).

Outre la dénonciation des conditions inhumaines dans lesquelles végètent les laissés-pour-compte de la société ghanéenne, Armah pointe du doigt l'aliénation de cette société qui ne jure que sur les artifices de l'Occident, et le manque d'initiative de la nouvelle bourgeoisie. L'utilisation des produits chimiques pour blanchir la peau et défriser les cheveux pour répondre aux critères de la « beauté universelle » explique d'une manière sous-jacente un malaise profond et la « haine de soi ». Ce phénomène est le résultat d'un endoctrinement savamment orchestré par les colonisateurs. Selon, Frantz Fanon, « Le malheur de l'homme de couleur est d'avoir été esclavagisé » (1958, p. 187). Comme le dit Albert Memmi :

Un produit fabriqué par le colonisateur, une parole donnée par lui, sont reçus de confiance. Ses mœurs, ses vêtements, sa nourriture, son architecture, sont étroitement copiés, fussent-ils inadaptés. [...] L'écrasement du colonisé est compris dans les valeurs colonisatrices. Lorsque le colonisé adopte ces valeurs, il adopte en inclusion sa propre condamnation. Pour se libérer,

---

<sup>135</sup> Voir la préface d'Ama Ata Aidoo de *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (Ayi Kwei Armah), l'édition Collier Books de 1969.

du moins le croit-il, il accepte de se détruire. [...] Des négresses se désespèrent à se défriser les cheveux, qui refrisent toujours, et se torturent la peau pour blanchir un peu (1957/1985, pp. 138-139).

L'utilisation de l'esthétique du choc, ou cette thérapie par le choc n'est-elle pas, pour ces écrivains, un moyen de dénoncer d'une manière virulente et sans concession le cancer qui gangrène la société africaine ? N'est-elle pas un moyen de sortir les gens de leur torpeur et susciter une prise de conscience ? La dénonciation des problèmes qui assaillent le Ghana, selon Virginia Ola, est une étape vers une prise de conscience : « [...] a step toward the awakening of the readers to the reality of depth of self-abuse and self-betrayal [...] through greed and apathy » (1989, p. 135).

Après avoir peint dans les trois romans, *The Beautiful Ones*, *Fragments* et *Why Are We So Blest ?*, un tableau sombre des maux qui rongent la société ghanéenne et le continent africain, Ayi Kwei Armah, dans *Two Thousand Seasons* et *The Healers* – qu'on peut qualifier de romans historiques – évoque les racines et les causes des problèmes qui déstabilisent ces sociétés post-indépendantes, et essaie d'apporter un début de réponse. Pour lui, les causes proviendraient de la désunion, de la division, de la profanation des valeurs – ce qu'il appelle la voie (« the way »), et de la trahison des peuples africains eux-mêmes avec la complicité des « destroyers », des « askaris » et des « ostentatious cripples »<sup>136</sup>. C'est ce qui fait dire au narrateur dans *Osiris Rising : a novel of Africa past, present and future* (1995) d'Ayi Kwei Armah que :

If death and destruction had grown triumphant on this continent, it was because they [the destroyers] had found human bridges into our people's entrails, lungs, hearts, limbs, minds. [...] The human bridges of death [...] were those of our people who welcomed the slavers, helped them, served them in their enterprise of destruction, now smilingly called development (1995/2008, p. 303).

Par conséquent, la guérison du continent passe obligatoirement par l'unité de la société africaine et par sa régénération dans la mesure où la désunion est synonyme de la

---

<sup>136</sup> "Pieces cut off from their whole are nothing but dead fragments [...]. Beware the destroyers. It is their habit to cut off from the hand itself uprooted from its parent body, calling each fallen piece a creature in itself. [...] Is it a wonder we have been flung so far from the way?" (Armah, 1973, pp. 1-2).

mort : « even fools know that fission is death » (Armah, 1995/2008, p. 22). Ainsi les guérisseurs (« the healers ») doivent puiser dans les connaissances traditionnelles africaines pour guérir leur peuple. Ils symbolisent la conscience historique et la voie à suivre pour retrouver les valeurs spirituelles et morales corrompues de la culture Ashanti et par ricochet de la culture africaine.

À travers l'étude de *Dangerous Love*, nous avons montré les manifestations des violences structurelles et culturelles qui annihilent les désirs, les souhaits et les ambitions des personnages. L'oppression dont les filles/femmes sont victimes est causée par la tyrannie d'une société patriarcale et la complicité passive ou tacite des femmes/filles elles-mêmes. La « dictature de couilles » ajoutée à la connivence des « fesses coutumières » font que les droits les plus élémentaires des filles/femmes sont bafoués et piétinés. En plus de cette violence culturelle, la société décrite par Ben Okri est minée par la tyrannie du pouvoir militaire et la violence structurelle qui ne permettent pas aux personnages de s'épanouir et de réaliser leurs rêves .

La dictature des autorités militaires au pouvoir est révélée par le truchement de la difficile mission d'Omovo d'être artiste dans un milieu gangréné par la perversion, l'autoritarisme et le despotisme. Cette difficulté d'être écrivain sur le continent africain et les dangers qui guettent ce dernier sont évoqués par Ayi Kwei Armah dans un entretien accordé à Nii Laryea Korley : « If you want to be a writer then be prepared to stand up for your opinions. It is possible you can be jailed or refused a job or even be killed. If you are afraid to die and want to live eternally, then don't be a writer » (ALLAFRICA, consulté le 03/03/2013). Cependant, l'artiste – en tant qu'éveilleur de conscience – doit transcender ces difficultés d'autant plus que son art joue le rôle de conscience sociale. Comme le dit Wole Soyinka :

When the writer in his own society can no longer function as a conscience, he must recognise that his choice lies between denying himself totally or withdrawing to the position of chronicler and post-mortem surgeon.[...] The artist has always functioned in African society as the record of mores and experience of his society and as the voice of vision in his own time (1968, p. 21).

Outre la dictature qui musèle les créations artistiques et la liberté d'expression, la société est traversée par un antagonisme grandissant entre la vieille garde et la nouvelle génération. La violente déchirure du tissu intergénérationnel est symbolisée par la tension au

sein de la famille d'Omovo, le mariage forcé d'Ifeyiwa avec le vieux Takpo, et dans *Fragments* par le souhait de Naana de rejoindre ses ancêtres dans l'au-delà car elle ne comprend plus les métamorphoses et les valeurs de la société dite moderne.

La transition brutale entre tradition et modernité, le décalage entre valeurs traditionnelles/ancestrales et les valeurs de la société moderne, et le malaise de la génération précédente sont évoqués par le narrateur hétérodiégétique dans *Sous l'orage* de Seydou Badian :

Les vieux sont plutôt malheureux. Imaginez un homme qui, encore très riche hier, se trouve aujourd'hui sans rien. On lui annonce que ses richesses n'ont plus de valeur ; ses greniers sont pleins de mil, on lui dit que le mil ne vaut plus rien ; il possède du bétail, on lui annonce que le bétail n'a plus de valeur. Et cela, sans préparation aucune, avec la brutalité d'une pluie d'été ; les vieux sont cet homme-là. Hier encore on croyait en eux, on croyait à leur parole, on adorait leur dieu. Aujourd'hui, on crie sur les toits que rien de ce qui leur était cher ne mérite notre attention. Les vieux sont au désarroi et vous [les jeunes], vous les décevez, car ce qu'ils attendaient de vous, c'étaient des gestes de consolation, une initiation prudente et sage au système qui s'impose à eux. Ils connaissent en ce moment le désarroi. [...] Toute l'Afrique se trouve aujourd'hui sens dessus dessous ; nous n'avons plus rien, ni amour ni Dieu (1972, p. 172).

La génération précédente – symbolisée dans le roman par le père d'Omovo, la mère d'Ifeyiwa et le vieux Takpo – est accusée de compromissions, de concussion et de trahison. À travers une litanie de maux, Ben Okri brosse un tableau sombre d'une génération qui a trahi tous les espoirs placés en elle. La prédation de toute sorte fait que la société est confrontée d'une manière récurrente et incurable à la pauvreté, à la misère, à la faim et à la perte des illusions :

The landscapes passed through him [Omovo]. He saw the scumpool, the immense heaps of rubbish in the streets. He saw the crumbling half-made houses, the perforated zinc abodes, the sinking bungalows, the huts entirely soaked through with rainwater. He passed the beggars who were huddled together, asleep by the roadside. He passed the drunken old men, with faces like crushed metal, who stumbled from stall to stall, coughing their lives away; the old women with eyes of bitter rheum, mouths like sores, with their flattened breasts that nourished a generation chained to hunger and poverty, their hands like the pulped branches of indeterminate crucifixes. One of the old women was clutching at a bottle and crying out about how her children had betrayed her. Further on he came to a man with a beaten face who clawed



the wet earth for his fallen cigarette. Not far from him a baby had fallen, unnoticed, into the scumpool. It thrashed about hopelessly. Its mother was nowhere around. Omovo picked the baby out. It didn't stop crying. He went on and encountered a young madman drinking from another scumpool as if it were an oasis in a land of bitterness (*Dangerous Love*, pp. 311-312).

Cette terre empreinte de désolation (« land of bitterness ») décrite par Ben Okri dans cet extrait résume d'une façon succincte les maux qui accablent la société nigériane. Le chaos ambiant est souligné par des tas d'ordures qui jonchent les rues, des maisons qui s'écroulent avant même d'être terminées, des huttes inondées, des mendiants qui pullulent dans les rues, des ivrognes titubant et des vieilles femmes avachies sous le poids de la misère la plus repoussante. Ce n'est pas par hasard si l'une d'elles, devenue alcoolique, crie que ses enfants l'ont trahie. Cette femme est la métaphore d'une Afrique trahie par ses propres enfants.

Cette trahison est également dénoncée par le narrateur dans *A Man of the People* (1966) de Chinua Achebe : « Poor black mother ! Waiting so long for her infant son to come of age and comfort her and repay her for the years of shame and neglect. And the son she had pinned so much hope on turning out to be a [corrupt politician] Chief Nanga. [...] 'Poor black mother !' [...] 'Yes poor black mother' » (1966/1981, p. 81). Par ailleurs, l'avenir semble bien hypothéqué puisque le nouveau-né qui représente la génération future est abandonné dans une mare d'ordures sans que personne s'en rende compte. Il est abandonné, seul face à son destin tragique. Si l'avenir est incertain, le présent est plongé dans la confusion d'autant plus que les attentes de la jeunesse restent inassouvies. La jeunesse – qui normalement devait symboliser la vitalité de la société – est poussée à la folie.

Ainsi, toute génération confondue – de l'enfance à la vieillesse en passant par la jeunesse – apparaît-elle happée par la violence d'un gouffre certain, un gouffre dont elle ne sortira pas indemne. Bozo, le protagoniste du roman *The Man Who Came In from The Back of Beyond* (1991) de Biyi Bandele-Thomas, se trouve dans ce borbier : « Bozo stood in this mire of confusion, his vision clouded by the fumes of marijuana in his brain [...]. 'He stood, in a way, as a representative of the mood of his generation, an iconoclast, a sceptic by societal osmosis, a cynic by experience, bitter in practice » (p. 98). L'anomie, la dégénérescence tant physique que morale, la perte des repères et l'impuissance qui envahissent toutes les sphères

de la vie des personnages poussent Bat, l'anti-héro du roman *La fosse aux serpents* (2003)<sup>137</sup> de Moses Isegawa, à douter d'une régénérescence d'autant plus que le mal s'est profondément enraciné dans toutes les couches de la société et que les générations successives ne seront pas épargnées :

[...] Bat se demanda quel genre de conseils un adulte pouvait encore donner à un enfant, de nos jours. Tends l'autre joue ? Fais le bien alors que les méchants s'en donnent à cœur joie ? Conduis-toi avec intelligence alors que l'intelligence est punie ? Transmettre un héritage à la nouvelle génération était, pour les gens de son âge, une tâche extrêmement difficile. Il avait l'impression que le vent du mal avait frôlé tout le monde de son aile et que le froid continuerait à souffler sur la génération à venir. Et qui sait ? peut-être au-delà. Quelle influence allait avoir sur la postérité une génération de parents passifs et d'enfants désorientés ? (p. 72).

La trilogie urbaine (*Kill Me Quick*, *Going Down River Road*, *The Cockroach Dance*) nous a permis d'analyser la violente désillusion, le déracinement et la dépossession de soi qui attendent les personnages qui croient trouver à Nairobi un eldorado où ils feront fortune. Dans les trois romans, la ville se présente comme une prison à ciel ouvert d'où les personnages n'arrivent pas à s'évader. Sur fond de violences policières, Meja Mwangi expose les problèmes auxquels les jeunes sont confrontés : chômage, absence de perspectives, exploitation, prostitution et délinquance.

Les ouvriers non qualifiés – qui abandonnent les zones rurales au profit de la ville de Nairobi pour travailler sur les chantiers – sont exploités et rejetés comme des rebus à la périphérie de la ville où ils vivent dans des conditions exécrables. La dictature des nouveaux riches condamne les locataires à vivre comme des sous-hommes dans des chambres infectées de rats, de souris et de cafards.

Dans *The Big Chiefs*, on note une évolution de la thématique de Meja Mwangi. La dictature ubuesque et sanglante qui a plongé le Rwanda dans un génocide cruel et atroce dépasse l'entendement humain. L'horreur des massacres pose la question du dicible et de l'indicible, de l'ir/représentabilité de l'extrême violence et de la nécessité du « devoir de mémoire ». Le déchaînement de la violence dans *The Big Chiefs* est dû à la dissonance au sommet de l'État, à l'aveuglement et à l'enrichissement éhonté des dirigeants. Alors que la

---

<sup>137</sup> Traduit du néerlandais par Anita Concas. Titre original : *Slangenkuil*.

population se morfond dans la misère la plus sordide, les dirigeants, les Big Chiefs, trouvent le moyen de dilapider la richesse du pays dans la folie des grandeurs. La répression est la seule réponse que les autorités apportent au malaise des laissés-pour-compte.

Dans ce roman, transparaît, en filigrane, le violent désenchantement qui hante le narrateur. Après les luttes pour les indépendances, apparaissent les divisions, les régimes autoritaires et la mise en place d'un néocolonialisme plus subtile que surnoise :

“We fought as one,” he [the Old Man] said to still the silence.

“For liberty we stood, and for equality we fought, fought to the bitter end, together in unity and brotherhood. We didn't worry about tribes, clans, and suchlike nonsense, until the liberty train arrived. Then, true to our nature, we let the vanquished enemy write up the passenger list.”

“That,” said the Boy indignantly, “We shall never do.”

“We didn't believe we could either,” sighed the Old Man. “But victory has a way of intoxicating the victors, robbing them of their most common senses. Many were the brave who didn't get on the liberty train; variant freedom fighters who were cast out in the cold river of anonymity to be devoured by the crocodiles of despair. Our vanquished enemy made certain of that. Revenge has many faces.” [...]

Our inability to think was superseded only by our ability to forget; to forget the meaning of pain and the sorrow, of death and destruction we had suffered at the hands of white chiefs when we fought for our liberation; the lessons they had taught us the hard way, that he who harvests with his mouth and the jaws of a hyena, can harvest only for himself” (*The Big Chiefs*, pp. 153-154).

Aussi, dans *Murambi : le livre des ossements* (2000) de Boubacar Boris Diop, le vieux Siméon Habineza dénonce l'oppression coloniale et postcoloniale tout en fustigeant le rôle de pantomime que jouent les chefs d'État africains et appelle à un changement : « Depuis l'époque des Mwami, des inconnus nomment à la tête du pays des chefs qui leur sont dévoués. Cela doit cesser. Alors, [...] si le maître est un esclave, il ne faut pas lui obéir. Il faut le combattre. J'aimerais que tu [Cornelius] t'en souviennes quoi qu'il arrive » (p. 216).

La concentration du pouvoir dans la main du tyran, l'abus du pouvoir, la corruption et l'échec cuisant des Big Chiefs, ces « messies néocoloniaux » sont à l'origine de la violence qui s'est propagée comme une traînée de poudre dans le pays. Au lieu de bâtir une société juste et égalitaire, ces dirigeants, sans cœur et sans vision, (« dead minds and wicked hearts ») (p. 157), ont bâti une société décadente et déstructurée : « “We [...] made alcoholics and destitute and degenerates of every kind. We reinvented unemployment, made

vagrants and prostitutes, criminals and orphans out of everyone. Finally, we made killers of everyone” » (p. 93).

Ces violences absurdes – qui ont englouti l’humanité de l’Homme de par sa cruauté et l’implication de la majorité de la population dans le génocide – posent la question du basculement de « l’homme ordinaire » dans le massacre en grande échelle. Comment l’homme ordinaire devient-il bourreau du jour au lendemain ? Comment et pourquoi en est-on arrivé là ? Ces questions, tout au long du roman, tourmentent Old Man, Girl et Boy :

“Grandfather,” said the Girl perplexed, “I ask again how such things were possible.”

The Old Man had asked himself the same question so many times it was stuck in his brain. He had asked himself as he listened to the awful grinding of machetes at dawn as the militia prepared for another day of genocide. He had asked himself the same question when the militia returned at sunset, singing work songs usually sung by people who had done a good day’s work - songs composed long ago by men who would die from shame if they heard them now. He had asked himself *how such a thing was possible* when he heard a Government broadcast urge citizens to pick up their machetes and kill their friends, relatives and neighbours, kill people whose only crime was to be different. He had asked himself the question again when his neighbour and childhood friend came to him at midnight and confessed that he had been ordered by the local militia to kill him for being a moderate. He had asked himself *how* until he saw doctors and lawyers, teachers and students, priests and nuns, people of letters and of God, very ordinary people, pick up machetes and turn to thieves, rapists and butchers. Then, and only then, had he stopped asking himself *how*, for this was *how*. This was how a simple people turned to monsters; *how* a civilization became barbaric; *how* a gentle people turned savages; *how* a Godly people became an instrument of the Devil. This was *How*. *Who*, *when*, *why* and *what* were as nothing, once he had seen *how* (*The Big Chiefs*, pp. 107-108, en italique dans le roman).

Pour que ces violences absurdes ne soient pas passées inaperçues, pour que ces violences orgiaques ne se reproduisent plus, ou du moins pour honorer la mémoire des victimes, et par « devoir de mémoire », les écrivains africains – faisant partie du projet « écrire par devoir de mémoire » – se sont donnés pour mission d’écrire sur le génocide rwandais. Mais la question qui s’est posée est comment écrire sur un sujet qui à priori est qualifié d’inénarrable. Comment romancer/esthétiser un sujet d’une extrême violence : le génocide ? Comment écrire tout court sur le génocide, quel genre adopté (fiction, essai, pièce de théâtre) ? « [E]n déformant systématiquement les modèles et les symboles littéraires

conventionnels » (Wardi, 1986, p. 36), les écrivains arrivent à lever le défi auquel ils sont confrontés, celui de refléter la réalité de l'horreur dans une œuvre romanesque. C'est cette idée que semble entériner Boubacar Boris Diop lors d'un entretien accordé à Lanfranco Di Genio :

Pendant que j'écrivais 'Murambi', j'ai dit dans un mail à un ami que j'étais en train de construire mon roman avec beaucoup de cynisme. Sur le coup, il n'a pas compris ce que j'entendais par là. Je lui ai alors expliqué que tout dans ce livre fonctionnait selon un mépris total de la technique romanesque, de l'intrigue et de toutes ces choses-là. Je m'en foutais vraiment. [...] Après ce que j'avais vu au Rwanda, je n'avais aucune envie de jeux formels, ç'aurait été vraiment ignoble de ma part de revenir de là-bas et de me planter au milieu de la scène pour dire : 'Regardez comme je sais faire de belles phrases avec le sang des autres !' J'avais surtout un souci d'efficacité immédiate (FIERALINGUE, consulté le 11/03/2014).

Quelles que soient les formes d'écriture adoptées pour dénoncer la barbarie, la bestialité humaine et le mal absolu qu'est le génocide, les écrivains ont le mérite de sortir les victimes de leur anonymat, briser le silence et l'omerta qui entourent cette tragédie et dire tout haut que le drame rwandais n'est pas un massacre interethnique mais plutôt un génocide perpétré contre les Tutsi et les Hutu modérés. C'est ainsi que Yolande Mukagasana, une rescapée des massacres, intitule à juste titre son roman, *N'aie pas peur de savoir* (1999). Selon Nocky Djedanoum, le témoignage et l'engagement des artistes passent « sans prétention par la littérature, le théâtre, la danse et le cinéma » car « nous ne voulions plus nous enfoncer de nouveau dans nos silences complices. Nous avons pris nos responsabilités devant l'histoire... Nous allons questionner la mémoire et cheminer contre l'oubli, et par conséquent contre les révisionnistes et les négationnistes » (2000, p. 7). Pour Jean-Paul Sartre, la tâche de l'écrivain est « de représenter le monde et d'en témoigner » (1947/2002, p. 284) car si l'on veut insuffler un changement il va falloir dénoncer les travers de la société. Selon toujours Jean-Paul Sartre, « l'écrivain engagé sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer » (p. 28).

Cette difficile nécessité d'écrire sur l'extrême violence et son impact sur la société sont évoqués par Girl et Old Man :

“Do you really believe that a book can move the hearts of men?” She asked him.

“I don’t know,” he said to her. “It may be that men can change. It may be that, knowing what happened and how it began, may help men recognize evil when it rises among them, know when demons begin to move against them, and they may even one day be able to thwart devilish schemes” (*The Big Chiefs*, p. 226).

C’est peut-être la méconnaissance des régimes diaboliques qui a plongé la société africaine décrite dans les œuvres de notre corpus dans la désolation et la mort. Pour que ces atrocités ne se reproduisent plus, il va falloir expliquer les causes de ces drames. Cela doit passer par l’information et l’éducation qui sont des moyens nécessaires pour étouffer dans l’œuf les constructions idéologiques qui nourrissent ces violences, ces haines qui font tant de morts inutiles. Aussi le mérite de cette littérature engagée est de dénoncer les travers de cette société africaine et susciter une prise de conscience.

## 1- La mort

L’ombre de la mort plane en permanence sur la plupart des personnages qui peuplent les romans étudiés. De *The Beautiful Ones* en passant par *Fragments*, *Kill Me Quick*, *Dangeous Love* et *The Big Chiefs*, la mort est omniprésente. Elle est la conséquence des violences auxquels les personnages font l’objet.

Si la perte des illusions a conduit Teacher dans *The Beautiful Ones* à adopter une posture pessimiste et morbide, elle a conduit Maanan à la folie. En outre, dans *Fragments*, la désillusion de Baako a eu raison de sa santé mentale. Déclaré fou, il est interné dans un asile psychiatrique. Le désenchantement de Baako qui pourrait être interprété comme le désenchantement d’Ayi Kwei Armah lui-même le condamne, selon Philip Whyte, « non pas à l’internement en asile psychiatrique mais à une vie d’errance à travers le monde » (2000, p. 103).

Le massacre à grande échelle qu’a connu le Rwanda et qui a fait environ un million de morts (*The Big Chiefs*, p. 212) en trois mois est l’œuvre d’un régime criminel qui veut s’accrocher au pouvoir envers et contre tous. Ce régime qui a plongé son pays dans un abîme, qui a conduit tout un peuple à sa perte en initiant et encourageant le génocide des Tutsi est un régime aux abois, un régime qui a perdu toute humanité. Les rescapés et les survivants de ces

atrocités sont traumatisés à vie : ils porteront, pour le reste de leurs jours, les séquelles de cette absurdité ignoble.

Les violences et les dysfonctionnements de tous les jours ont causé la mort des personnages. Ainsi, dans *The Beautiful Ones*, Kofi Billy a mis fin à ses jours, Maina, dans *Kill Me Quick*, a commis un meurtre et attend sa pendaison dans le couloir de la mort. Skiddo, est tué dans un accident dans *Fragments* et Ifeyiwa dans *Dangerous Love* est victime d'un conflit entre deux villages. Outre la désillusion et les violences quotidiennes, c'est la crise identitaire doublée de l'adoration de biens matériels venus de l'Occident qui engendrent un malaise profond.

La dissonance, la corruption et l'aveuglement du pouvoir absolu et l'omniprésence de la violence et de la mort sont le lot quotidien des personnages, et de l'environnement spatio-temporel décrits dans notre corpus. Malgré la persistance de l'odeur de la mort, une pauvre lueur d'espoir se dégage de tous les romans étudiés.

## 2- « Y a toujours de la vie qui reste, même quand le diable est passé ! »

Malgré l'atmosphère morbide et pessimiste imprégnée d'odeur de la mort et des violences de toutes sortes, l'espoir reste permis car la vie semble prendre le dessus sur la pourriture, la dégénérescence, l'idéologie du nihilisme, l'idéologie de l'extermination, de la racialisation prônée dans le manifeste de *Hutu Power* et dans les « dix commandements des Bahutu ».<sup>138</sup>

Cet espoir est symbolisé respectivement dans *Fragments* et *The Beautiful Ones* par la célébration de la vie éternelle par Naana, par l'opiniâtreté et le courage de l'homme face au « gleam » nonobstant les tortures psychologiques et la perversité de la société. Si dans *The Cockroach Dance*, c'est la révolte de Dusman qui laisse présager une timide prise de conscience mais ô combien encourageante, c'est la détermination d'Omovo de poursuivre à la fois la dénonciation de la laideur de la société, et de retrouver la vie grâce à son art dans *Dangerous Love* qui permet d'espérer. La reconnaissance de l'erreur et une volonté de repentance et la demande du pardon par Voice /Thief, l'un des bourreaux des massacres

---

<sup>138</sup> Voir l'annexe pour les dix commandements des Bahutu.

contre les *tall*, dans *The Big Chiefs* permettent peut-être d'espérer que le Rwanda, l'Afrique, ne connaîtra plus cette tragédie humaine, cette déshumanisation abjecte et cruelle.

Cependant, en regardant les conditions sociopolitiques, économiques et culturelles du continent, Ifeyiwa se demande : « Aren't there many things to mourn? » (*Dangerous Love*, p. 12). Pour Girl, « there is much in the world to grumble over » (*The Big Chiefs*, p. 59) d'autant plus qu'il y a « trop d'espoirs à féconder, trop de chaînes à éclater ». Ce faisant, Véronique Tadjo lance un appel solennel pour une renaissance africaine :

Il faut que tu reviennes  
De cette longue chevauchée  
De cet exil sans fin  
Au plus profond de toi  
Viens boire à chaque bouche  
La clameur de ton peuple  
Tu as trop d'espoirs  
A féconder  
Trop de chaînes à éclater (1984, p. 48).



# Bibliographie

## I – ŒUVRES D'AYI KWEI ARMAH

### A- Romans

*The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1968). Oxford: Heinemann, 1988.

*Fragments* (1970). London: Heinemann, 1974.

*Why Are We So Blest?*. New York: Doubleday and Company, 1972.

*Two Thousand Seasons*. Nairobi: East African Publishing House, 1973.

*The Healers* (1978). London: Heinemann, 1979.

*Osiris Rising: A Novel of Africa Past, Present, and Future*. Popenguine, Senegal: Per Ankh, 1995.

*KMT: In the House of Life. An Epistemic Novel*. Popenguine, Senegal: Per Ankh, 2002.

*The Revolutionaries*. Popenguine, Senegal: Per Ankh, 2013.

### B- Nouvelles

« Contact ». *The New African*, 4, 10 Dec. 1965, 244-246.

« Asemka ». *Okyeme*, 3.1, Dec. 1966, 28-32.

«The Ball ». *Harvard Advocate*, 92.8, 1968, 35-40.

«Yaw Manu's Charm ». *Atlantic*, May 1968, 89-95

« An African Fable ». *Présence Africaine*, 68, 1968, 192-196.

« The Offal Kind ». *Harper's Magazine*, 1429, Jan.1969, 79-84.

«Halfway to Nirvana ». *West Africa*, 24, Sept.1984, 1947-1948.

« Doctor Kamikaze ». *Mother Jones*, 14 Oct.1989, 34-38, 46.

### C-Poésie

« Aftermath ». Kofi Awoonor and G. Adali-Mortty. Eds., *Messages: Poems from Ghana*. London: Heinemann, 1970, 89-91.

« Seed Times ». *West Africa*, 3693, 23 May 1988, 926.

«The News ». *West Africa*, 3693, 23 May1988, 926.

« Speed ». *West Africa*, 3730, 13 Feb. 1989, 227.

### D- Articles

« La mort passe sous les blancs ». *L'Afrique Littéraire et Artistique*, 3 février 1960, 21-28.

- « Pour les Ibos, le régime de la haine silencieuse ». *Jeune Afrique*, 355, 29 octobre 1967, 18-20.
- « African Socialism: Utopian or Scientific? ». *Présence Africaine*, 64, 1967, 6-30.
- « A Mystification: African Independence Revalued ». *Panafrican Journal* 2.2, Spring 1969, 141-151.
- « Fanon: the Awakener ». *Negro Digest*, 18.12, oct.1969, 4-9, 29-43.
- « Sundiata, an Epic of Old Mali ». *Black World*, 23.7, 1974, 51-52, 93-96.
- « Chaka ». *Black World*, 24.4, 1975, 51-52, 84-90.
- « Larsony or Fiction as a Criticism ». *Asemka*, 4, September 1976.
- « Masks and Marx ». *Présence Africaine*, 139, 1984, 37-45.
- «The Festival Syndrome ». *West Africa*, 15 April 1985, 726-27.
- «The Caliban Complex ». *West Africa*, 18 March 1985, 521-22 and 25 March 1985, 570-71.
- « The Lazy School of Literary Criticism ». *West Africa*, 25 February 1985, 355-56.
- « Our Language Problem ». *West Africa*, 29 April 1985, 831-832.
- « The Teaching of Creative Writing ». *West Africa*, 20 May 1985, 994
- « One Writer's Education ». *West Africa*, 26 August 1985, 1752-1753.
- « Flood and Famine, Drought and Glut ». *West Africa*, 30 September, 1985, 2011.
- « Africa and the Francophonr Dream ». *West Africa*, 28 April 1986, 884.
- « Writers as Professionals ». *West Africa*, 11 August 1986, 1680.
- «The Third World Hoax ». *West Africa*, 25 August 1986, 1781-82.
- « Writers as Professionals ». *West Africa*, 11 August 1986, 1680.
- « Dakar Hieroglyphics ». *West Africa*, 19 May 1986, 1043-1044.
- « A Stream of Senegalese History ». *West Africa*, 9 March 1987, 471 - 473.

## **E- Autres**

*The Eloquence of the Scribes: A Memoir on the Sources and Resources of African Literature.*

Popenguine, Senegal: Per Ankh, 2006.

Ouvrage bilingue pour enfants : *Hieroglyphics for Babies – Les Hiéroglyphes dès le berceau* (avec A. Moussa Lam). Popenguine - Sénégal : Per Ankh, 1997.

- Traduction du français en anglais : Théophile Obenga, *African Philosophy. The Pharaonic Period: 278 – 330 BC*. Popenguine (Sénégal): Per Ankh, 2000.

*Remembering the Dismembered Continent*. Popenguine, Senegal: Per Ankh, 2010.

## II- OEUVRES DE MEJA MWANGI

### A-Romans

- Kill Me Quick* (1973). London: Heinemann, 1989.
- Carcase for Hounds*. London: Heinemann Educational Book, 1974.
- Taste of Death*. Nairobi: East African Publishing House, 1975.
- Going Down River Road*. London: Heinemann, 1976.
- The Cockroach Dance*. Nairobi: Longman Kenya, 1979.
- The Bushtrackers*. Nairobi: Longman Kenya, 1979.
- Bread of Sorrow*. Nairobi: Longman Kenya, 1987.
- The Return of Shaka*. Nairobi: Longman Kenya, 1989.
- Weapon of Hunger*. Nairobi: Longman Kenya, 1989.
- Striving for the Wind*. Oxford: Heinemann, 1992.
- The Last Plague*. Nairobi: East African Educational Publishers, 2000.
- The Boy Gift*. Ohio: HM Books, 2006.
- The Big Chiefs*. Ohio: HM Books, 2007.
- Mama Dudu, the Insect Woman*. Ohio: HM Books, 2007.
- Rafiki, Man Guitar*. Ohio: HM Books, 2013.
- Christmas Without Tusker*. Ohio: HM Books, 2015.

### B- Livres pour enfants

- Jimi the Dog*. Nairobi: Longman Kenya, 1990.
- Little White Man*. Nairobi: Longman Kenya, 1990.
- The Hunter's Dream*. London: Macmillan, 1993.
- The Mzungu Boy*. Toronto: Groundwood Books and Anansi Press, 2005.
- Mountain of Bones*. Nairobi: East African Education Publishing, 2001.

### C- Pièces de théâtre et scénarios

- Gun runner*. Ohio: HM Books, 2007.
- Blood Brothers*. Ohio: HM Books, 2009.
- Power*. Ohio: HM Books, 2009.
- Kill Me Quick*. HM Books, 2009.

## **D- Interviews**

« Interview with Bernth Lindfors ». *Kunapipi* 1.2 (1979), 68-76.

Lindfors Bernth. « Mazungumzo: interviews with East African Writers, Publishers, Editors and Scholars ». *International Studies, African Series*, 41, 1980, 76-79.

## **III – ŒUVRES DE BEN OKRI**

### **A – Romans**

*Flowers and Shadows*. Harlow: Longman, 1980.

*The Landscapes Within*. Harlow: Longman, 1981.

*The Famished Road*. London: Jonathan Cape, 1991; London: Vintage, 1992.

*Songs of Enchantment*. London: Jonathan Cape, 1993; London: Vintage, 1994.

*Astonishing the Gods*. London: Weidenfeld & Nicholson, 1995; London: Phoenix House, 1995.

*Dangerous Love*. London: Weidenfeld & Nicholson, 1996; London: Phoenix House, 1996.

*Infinite Riches*. London: Weidenfeld & Nicholson, 1998; London: Phoenix House, 1998.

*In Arcadia*. London: Weidenfeld & Nicholson, 2002; London: Phoenix House, 2003.

*Starbook*. London: Rider & Co, 2007.

*The Art of Magic*. London: Head of Zeus, 2014.

### **B- Nouvelles**

*Incidents at the Shrine*. London: Heinemann, 1986; Boston: Faber & Faber, 1987; London: Vintage, 1993.

*Stars of the New Curfew*. London: Secker & Warburg, 1988; London: Penguin, 1988; London: Vintage, 1999.

*Tales of Freedom*. London: Rider & Co, 2009.

« In Another Country ». *West Africa*, 25 April 1981, 873-875.

« The Dream-Vendor's August ». *Paris Review*, 105, Winter 1987.

« Disparities ». *Literary Review*, Fall 1990.

« Incidents at the Shrine ». *Grand Street*, 41, 1992, 10-23.

« A Bizarre Courtship ». *Granta*, 43: *Best of British Novelists* 2, 1 March 1993.

« The Black Russian ». Nick Mc Dowell (ed.), *Diaspora City: The London New Writing Anthology*. London: Arcadia Books, 2003, 211-214.

- « The Racial Colourist ». *Cultural Breakthrough Exhibition*, 2003.
- « The Mysterious Anxiety of Them and Us: An Allegory of History ». *Global Agenda*, 2005.
- « The Golden Inferno ». *Ode Magazine*, 40, January-February 2007.
- « *Tales of Freedom* ». London: Rider & Co, 2009.
- « Mysteries ». *Sunday Times* (5 April 2009), 62-63, 65.

## **C- Poésie**

- An African Elegy*. London: Jonathan Cape, 1992; London: Vintage, 1997.
- Mental Fight*. London: Weidenfeld & Nicholson, 1999; London: Phoenix House, 1999.
- Wild*. London: Rider & Co, 2012.
- « I Came on Stage ». *West Africa*, 29 July 1980, 1391.
- « For Julie ». *West Africa*, 9 November 1981, 2654.
- « Newton Enigmas ». *Times* (Saturday Review), 4 July 1992, 41.
- « A Song for Rwanda ». *Independent*, 1 October 1994.
- « Ode to a Street Cat: For Humphrey ». *Evening Standard*, 18 December 1997, 51.
- « Ode to a Dome ». *Times*, 7 January 1998.
- « Wake up World ». *Times*, 2 January 1999.
- « Soul of the Nation ». *Guardian*, 20 January 1999, 2.
- « The Awakening Age ». *Times*, 8 May 1999.
- « The Taliban ». *Evening Standard* (10 October 2001).
- « The New Front Line ». *Evening Standard* (22 October 2001): 12.
- « The Meaning of a Death ». *Evening Standard*, 4 April 2002.
- « The Sign ». *Independent Sunday*, 2 June 2002, 10.
- « About the Game ». *Evening Standard*, 11 June 2002.
- « The Ruin and the Forest ». *London Magazine* (June-July 2002).
- « For The Memorial Gates ». *Times*, 7 September 2002, 11.
- « Prophecy ». *Evening Standard*, 17 January 2003.
- « Children of the Dream: For Martin Luther King ». *Guardian*, 21 August 2003, 4.
- « The Aftermath ». *London Magazine*, August-September 2004.
- « Dancing with Change ». *Ode Magazine*, 42, April 2007.

## **D- Essais et articles**

- Birds of Heaven*. London: Phoenix House, 1996.
- A Way of Being Free*. London: Phoenix House, 1997.

- A Time for New Dreams*. London: Rider & Co, 2011.
- « The Problems of Young Writers ». *Daily Times* (Lagos), 10 August 1978, 20.
- « Fear of Flying ». *West Africa*, 3 November 1980, 2177-2178.
- « Women in a Male War ». *West Africa*, 3371, 15 March 1982, 727-729.
- « Review of Amos Tutuola's *The Witch Herbalist of the Remote Town* ». *West Africa*, 14 February 1983, 429-430.
- « How Reality Overwhelms Good Fiction ». *Guardian* (Manchester), 26 September 1985, 25.
- « No Room in the Inn ». *New Statesman*, 20-27 December 1985, 33.
- « Lagos Lament ». *New Statesman*, 9 May 1986, 35.
- « Gifted... and Black ». *New Statesman*, 17 October 1986, 36.
- « Soyinka: A Personal View. *West Africa*, 27 October 1986, 2249-2250.
- « Trapped Before Birth ». *Sunday Times*, 15 March 1987.
- « A Saturday Service ». *West Africa* (11 April 1988), 642-643.
- « Three Impressions of Black Churches ». *West Africa* (4 April 1988), 596-597.
- « Keeping alive the true spirit of Africa ». *Sunday Times*, 31 July 1988.
- « On Art and the Human Spirit ». *Third World Quarterly* 11.1, January 1989, 175- 177.
- « Leaping out of Shakespeare's Terror ». *West African Magazine* (1989).
- « Redreaming the World: an essay for Chinua Achebe ». *Guardian*, 9 August 1990, 23.
- « We Have No Other Way ». Lefanu, Sarah and Stephen Hayward (eds.), *Colours of a New Day: Writing for South Africa* London: Lawrence & Wishart, 1990.
- « Of Poets and Their Antagonists ». Bradbury, Malcolm and Judy Cooke (eds.), *New Writing*. London: Minerva/British Council, 1992), 151-59.
- « Plea for Somalia ». *Guardian*, 3 September 1992.
- « The Catastrophe Now Facing Nigeria ». *Guardian*, 6 September 1994.
- « Time to Dream the Best Dream of All ». *Guardian*, 7 January 1995.
- « The Case of Ken Saro-Wiwa ». *New York Review of Books*, 20 April 1995, 71.
- « A Poet in Search of Arcadia ». *European*, 346, 26 December 1996, 16-19.
- « London to Arcadia ». Allen, Benedict *et al.* (eds.), *More Great Railway Journey*. London: Penguin, 1997.
- « The neglect of writers is a dangerous thing for any country: Ben Okri offers a provocation ». *Royal Society of Literature Magazine*, 2003.

«The New Dark Age ». *Guardian*, 19 April 2003, 18.

« Schools of the Future ». *Ode* , 5 June 2003.

« Our work is to free talent in the project of humanity ». *Times Higher Education Supplement Issue*, 1594, 20 June 2003, 20.

« Healing the Africa within us ». *Ode*, 16 September 2004.

« A Londoner's Diary ». *Evening Standard*, 8 December 2005.

« On Why Teenagers Are Poets ». *Daily Telegraph*, 28 September 2008.

« Our false oracles have failed. We need a new vision to live by». *Times*, 30 October 2008, 30.

« The Obama phenomenon: a dream can compel people to hold their breath in wonder ». *Times*, 1 November 2008, 6.

« The road to the White House ». *Times*, 8 November 2008, 16.

« Heritage and Vision ». *New Black Magazine*, 26 November 2008.

«While the World Sleeps ». *Guardian*, 1991.

## **E- Interviews**

«Ben Okri ». Ivor Agyeman-Duah, ed., *Some African Voices of Our Time*. Accra, Ghana: Anansesem Publications, 1995.

Brennan, Henry. « One Minute with Ben Okri », *Independent*, 17 April 2009, 28-29.

Cezair- Thompson, Margaret. «The Disaster Area of the Mind: Interview with Ben Okri ». *Elle*, July 1989.

Cripps, Charlote. « Cultural Life: Ben Okri, author ». *Independent*, 8 February 2008.

Currey, James. « Ben Okri », James Currey (ed.), *Talking with African Writers*. London/Porthsmouth James Currey/Heinemann, 1992, 76-89.

Deandrea, Pietro. « An Interview with Ben Okri ». *Africa America Asia Australia*, 16, 1994, 55-82.

Ellis, Carolyne. « My media: Ben Okri ». *Guardian*, 1 December 1997, 3.

Enfield, Lizzie. « A fortress in France, a train through the Rockies, the vigour of Lagos and the inner heartbeat of England — they've all inspired Ben Okri ». *Sunday Times*, 20 June 2010, 23.

Falconer, Delia. «Whisperings of the Gods: An Interview with Ben Okri ». *Island Magazine*, 71, Winter 1997, 43-51.

Grant, Linda. «The Lonely Road from Twilight to Hard Sun ». *Observer*, 27 October 1991.

- Jowett, Caroline. « Writes of Passage: Interview with Ben Okri ». *Sojourn*, October 1996, 26-31.
- Kamp, Jurriaan. « Thinking for ourselves », *Ode*, 1 August 2002.
- Kisling, Whitney. « Small Talk ». *Financial Times*, 11 August 2007, 38.
- Mataillet, Dominique. « Les fantômes de Ben Okri ». *Jeune Afrique* 1903, 1997, 80-83.
- Miur, Philip « An Author In Search of Humility ». *Times*, 25 October 1991, 15.
- Mooney, Bell. « Mixing It: Novelists Ben Okri and Amy Tan talk to Bel Mooney about their eclectic spirituality ». *New Internationalist*, 370, August 2004, 28.
- Newton, Carolyn. « An Interview with Ben Okri ». *South African Literary Review*, 2.3, September 1992, 5-6.
- Philip, Howard. « There Is Wonder Here ». *Times*, 24 October 1991, 15.
- Ryan, Alan. « Talking with Ben Okri ». *Newsday*, 19 July 1992.
- « Skinning the Lion: Ben Okri talks to Derek Walcott about poetry and painting, racism in literature, and ideas of Arcadia », *Royal Society of Literature Magazine*, 2005.
- Wilce, Hilary. « My best teacher Ben Okri ». *Times Educational Supplement*, 4396, 29 September 2000, 7.
- Wilde, Jonathon. « A Very English Story ». *New Yorker*, 6 March 1996, 96-106.
- Wilkinson, Jane. « Interview with Ben Okri ». *Guardian*, 24 October 1991.
- Wood, Molar. « Feature: Ben Okri ». *Farafina*, 17, 2009.

## **IV- OUVRAGES CRITIQUES SUR AYI KWEI ARMAH, MEJA MWANGI ET BEN OKRI**

### **A –Ouvrages et chapitres dans un ouvrage**

- Adou, Kouamé. *La problématique du genre dans les romans d'Ayi Kwei Armah*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2011.
- Ambler, Charles. « Meja's *Going Down River Road* ». Magaret Jean Hay (ed.), *African Novels in the classroom*. Boulder, CO and London, Lynne Rienner, 2000, 177-90.
- Ashaolou, Olu Albert. « A Vision of Society: The Novels of Ayi Kwei Armah ». Asein Samuel Omo and Albert Olu Ashaolu (eds.), *Studies in the African Novel I*. Ibadan: Ibadan University Press, 1986, 124-140.



- Bardolph, Jacqueline. « The Literature of Kenya ». G.D.Killam (ed.), *The Writing of East and Central Africa*. London: Heinemann, 1984, 36-53.
- Bardolph, Jacqueline. « The Literature of Kenya ». *The Novel in East Africa, from Petals of Blood* (1977) *to the Hills are Falling* (1989). Paper presented at the ACLALS Conference: University of Kent, August, 1989.
- Bardolph, Jacqueline. « Visions de Nairobi dans la littérature d'Afrique de l'Est ». Richards René (ed.), *Les images de la ville dans les littératures africaines*. Montpellier : Centre d'Etudes et de Recherches sur les Pays d'Afrique Noire Anglophone. Proceedings of a conference held at Montpellier in October 1982.
- Calder, Angus. « Meja Mwangi's Novels ». Killam G.D. (ed.), *The Writing of East and Central Africa*. London: Heinemann, 1984, 177-91.
- Chakava, Henry. « Ayi Kwei Armah and a Commonwealth of Soul ». Wanjala C. (ed.), *Standpoints on African Literature: A Critical Anthology*. Nairobi: East African Publishing Bureau, 1973, 197-208.
- Chakava, Henry. *Notes on Meja Mwangi's Kill Me Quick*. Nairobi: Heinemann, 1976.
- Coundouriotis, Eleni. « Landscapes of Forgetfulness: re-inventing the historical in Ben Okri's *The Famished Road* ». Gover Daniel, John Conteh-Morgan and Jane Bryce, (eds.), *The Post-Colonial Condition of African Literature*. Trenton, NJ: Africa World Press, 2000, 41-48.
- Costantini, Mariaconcetta. *Behind the Mask: A Study of Ben Okri's Fiction*. Rome: Carocci, 2002.
- de Graft, Joe. «Two Views from a Window ». Awoonor Kofi and G. Adali-Mortty (eds.), *Messages: Poems from Ghana*. London: Heinemann Educational Books, 1971, 4-9.
- Dorsey, David. « Didactic Form of the Novel: With Evidence from Meja Mwangi and Others ». Anyidoho Kofi, Abioseh Porter, Daniel Racine, and Janice Spleth (eds.), *Interdisciplinary Dimensions of African Literature*. Washington D.C.: Three Continents Press, 1985, 11-25.
- Eko, Ebele. « An Approach to the Novels of Meja Mwangi ». Asein Samuel Omo and Albert Olu Ashaolu (eds.), *Studies in the African Novel I*. Ibadan: Ibadan University Press, 1986, 182-197.
- Elder, Arlene A. *Narrative Shape-Shifting: Myth, Humor and History in the Fiction of Ben Okri, B. Koko Laing and Yvonne Vera*. Oxford: James Currey, 2009.

- Folarin, Margaret. « An Additional Comment on Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* ». Jones Eldred Durosimi (ed.), *African Literature Today 5: The Novel in Africa*. Ibadan, Nigeria: Heinemann, 1971, 116-29.
- Fraser, Robert. *The novels of Ayi Kwei Armah: A Study in Polemical Fiction*. London: Heinemann, 1980.
- Fraser, Robert. *Ben Okri: Towards the Invisible City*. Horndon: Northcote House, 2002.
- Gakwandi, Shatto. « The Novel in East Africa ». Asein Samuel and Albert Ashaolu (eds.), *Studies in the African Novel 1*. Ibadan: Ibadan University Press, 1986, 155-164.
- Gakwandi, Shatto. « Freedom As Nightmare: Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* ». Derek Wright (ed.), *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah*. Washington: Three Continents Press, 1992, 102-115.
- Gikwandi, Simon. «The Growth of the East African Novel ». Killam G.D, (ed.), *The Writing of East and Central Africa*. London: Heinemann, 1984, 231-246.
- Gorlier, Claudio. «The Haunted House of National Literature: Individual Malaise and Communal Plight in the Making of a Literary Discourse in Ayi Kwei Armah's Novels and Gabriel Okara's *The Voice* ». Ebele Eko, Julius Ogu, and Azubwke Ileje (eds.), *Literature and National Consciousness*. Ibadan: Heinemann Educational, 1989, 14-25.
- Griffiths, Gareth. « The Language of Disillusionment in the African Novel ». Anna Rutherford (ed.), *Commonwealth*. Aarhus, Denmark: University of Aarhus Press, 1971, 62- 72.
- Izevbaye, Dan. « Ayi Kwei Armah and the "I" of the Beholder ». Bruce King and Kolawole Ogungbesan (eds.), *A Celebration of Black and African Writing*. Oxford and Zaria: Oxford University Press, and Ahmadu Bello University Press, 1975, 232-44.
- Jackson, Tommie. *The Existential Fiction of Ayi Kwei Armah, Albert Camus, and Jean-Paul Sartre*. Lanham: University Press of America, 1997.
- Johansson, Lars. *In the Shadow of Neocolonialism: Meja Mwangi's Novels (1973-1990)*. Umea, Sweden: Umea University Publications, 1990.
- Johnson, Lemuel. « The Middle Passage in African Literature: Wole Soyinka, Yambo Ouologuem, Ayi Kwei Armah ». *African Literature Today*, 11, 1980, 62 – 84.
- Johnson, Lemuel. « Safaris in the Bush of Ghosts: Camara Laye, Saul Bellow and Ayi Kwei Armah ». *Issue*, 13, 1984, 45 – 54.

- Jones, Eldred Durosimi. « Review: *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* ». Jones Eldred Durosimi (ed.), *African Literature Today*, 3. London: Heinemann, 1969, 55-57.
- Kariara, Jonathan. « *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, A Study in Artistic Arrogance ». *Zuka*, 4, décembre 1969, 57-58.
- Knight, Elisabeth. « Mirror of Reality: The Novels of Meja Mwangi ». Jones Eldred Durosimi and Eustace Palmer (eds.), *African Literature Today 13: Recent Trends in the Novel*. London: Heinemann, 1983, 146-157.
- Kurtz, John Roger. *Urban Obsessions, Urban Fears: The Postcolonial Kenyan Novel*. Trenton, NJ: Africa World Press, 1998.
- Lazarus, Neil. *Resistance in Postcolonial African Fiction*. New Haven, Co: Yale University Press, 1990.
- Lebdai, Benaouda. *Signes et symbolique de la révolte existentielle à travers les personnages des romans d'Ayi Kwei Armah*. Lille : Septentrion, 2000.
- Lim, David C.L. *The Infinite Longing for Home: Desire and the Nation in Selected Writings of Ben Okri and K.S. Maniam*. Amsterdam / New York: Rodopi, 2005.
- Lo Liyong, Taban. « Ayi Kwei Armah in Two Moods ». Davis Geoffrey and Hena Maes-Jelinek (eds.), *Crisis and Creativity in the New Literatures in English*. Amsterdam: Rodopi, 1990, 171-89.
- Mbem, André Julien, *La quête de l'universel dans la littérature africaine : de Léopold Sédar Senghor à Ben Okri*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- Moh, Felicia Oka. *Ben Okri: An Introduction to his Early Fiction*. Enugu: Fourth Dimension Publishing Co., 2001.
- Muganiwa, Josephine. *Where did the African Leaders go Wrong? : An Analysis of Selected texts by Ayi Kwei Armah and Peter Abrahams*. LAP LAMBERT Academic Publishing (March 24, 2012)
- Obiechina, Emmanuel. « Post-Independence Disillusionment in Three African Novels ». Lindfors and Ulla Schild (eds.), *Neo African Literature and Culture: Essays in Memory of Jahnheinz Jahn*. Wiesbaden: B. Heymann, 1976.
- O'Connor, Maurice. *The Writings of Ben Okri: Transcending the Local and the National*. New Delhi: Prestige Books, 2008.
- Ogede, Ode. *Ayi Kwei Armah. Radical Iconoclast: Pitting Imaginary Worlds Against the Actual*. Athens: Ohio University Press, 2000.

- Ogungbesan, Kolawole. « Symbol and Meaning in *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* ». Jones Eldred Durosimi (ed.), *African Literature Today 7: Focus on Criticism*. London: Heinemann, 1975, 93-110.
- Ogunfolabi, Kayode Omoniyi. « Representations of War and Peace in Selected Works of Ben Okri ». Toyin Falola, and Hettyter Haar (eds.), *Narrating War and Peace in Africa*. Rochester: University of Rochester Press, 2010.
- Okleme, Stephen Kofi. *The African Novel: Critical Essays*. Kumasi: Setsu Educational Books, 2005.
- Ola, Virginia. « Pessimism and Commitment in the Works of Achebe and Armah: A Comment ». Jonathan A. Peters, et al. (eds.), *Literature of Africa and the African Continuum*. Washington, DC.: Three Continents Press and the African Literature Association, 1989, 129-136.
- Quayson, Ato. *Strategic Transformations in Nigerian Writing. Orality & History in the Work of Rev. Samuel Johnson, Amos Tutuola, Wole Soyinka & Ben Okri*. Oxford / Bloomington & Indianapolis: James Currey / Indiana University Press, 1997.
- Ringrose, Christopher. «Assessing Ben Okri's Fiction 1995-2005». Tew Philip and Rod Mengham (eds.), *British Fiction Today*. London / New York: Continuum, 2006, 78-90.
- Rao, Damodar K. *The Novels of Ayi Kwei Armah*. New Delhi: Prestige Books, 1993.
- Severac, Alain. « *Dangerous Love: Okri's Metafiction* ». Durix Jean-Pierre (ed.), *Theory and Literary Creation/Theorie et creation litteraire*. Dijon : Editions Universitaires de Dijon, 1999, 175-185.
- Whyte, Philip. *L'Imaginaire dans l'écriture d'Armah : l'évolution d'une forme.Vol.1. A la recherche d'une forme*. Paris : L'Harmattan, 2003.
- Whyte, Philip. *L'Imaginaire dans l'écriture d'Armah : l'évolution d'une forme.Vol.2. La Transition*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- Whyte, Philip. *L'Imaginaire dans l'écriture d'Armah : l'évolution d'une forme.Vol.3. La rupture*. Paris: L'Harmattan, 2006.
- Wright, Derek. *Ayi Kwei Amah's Africa: The Sources of his Fiction*. London: Hans Zell, 1989.
- Wright, Derek. « Movation and Motif: The Carrier Rite in Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* ». Wright Derek (ed.), *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah*. Washington, D.C.: Three Continents Press, 1992, 125-141.

Wylie Hal and Bernth Lindfors (eds.). *Multiculturalism and Hybridity in African Literatures*. Trenton, NJ: Africa World Press, 2000.

Yankson, Kofi. *Anatomy of Shit, Ayi Kwei Armah's Novels*. Accra: Commercial Associates Ltd, 1994.

Zhu, Ying. *Fiction and the Incompleteness of History: Toni Morrison, V.S. Naipaul, and Ben Okri*. Oxford: Peter Lang, 2006.

## **B- Articles**

Aizenberg, Edna. « I Walked with a Zombie: The Pleasures and Perils of Postcolonial Hybridity ». *World Literature Today*, 73.3, Summer 1999, 461-466.

Amuta, Chidi. « Ayi Kwei Armah and the Mythopoesis of Mental Decolonisation ». *Ufahamu*, 10, March 1981, 44-56.

Amuta, Chidi. « Portraits of the Contemporary African Artist in Armah's Novels ». *World Literature Written in English*, 21, March 1982, 467-76.

Armstrong, Andrew. « Speaking through the Wound: Irruption and Memory in the Writing of Ben Okri and Festus Iyayi ». *Journal of African Cultural Studies*, 13.2, December 2000, 173-83.

Ayivor, Kwame. « Individualism Versus Traditionalism in Four African Novels: Noni Jabavu, Es'kia Mphahlele, Ferdinand Oyono and Kofi Awoonor ». *Pretexts, Studies in Writing and Culture*, 8.1, 1999, 17-34.

Bamikunle, Aderemi. « Ben Okri's *An African Elegy* » *Savanna* 17.1-2, June-December 1996, 61-68.

Bardolph, Jacqueline. « La littérature du Kenya : Résistance, conscience nationale et littérature ». *Notre Librairie. Revue des Littératures du Sud*, 85, 1986, 39-49.

Bishop, Rand. « *The Beautiful Ones Are Born: Armah's First Five Novels* ». *World Literature Written in English*, 21, March 1982, 531- 37.

Bonnet, Véronique. « Villes africaines et écritures de la violence », *Penser la violence, Notre Librairie. Revue des Littératures du Sud*, n°148, juillet- septembre 2002, 18-23.

Britwun, Atta. « Hero- Worshipping in the African Novels: The Case of Armah and Others ». *Asemka*, 3, 1985, 1-18.

Britwum, Atta. « L'Ombre de Fanon : Une étude comparée des *Soleils des indépendances* d'Amadou Kourouma et de *l'Age d'or n'est pas pour demain* d'Ayi Kwei Armah ». *Asemka*, 6, septembre 1989, 32 – 41.

- Case, Frederick. «The African Bourgeois in West African Literature». *Canadian Journal of African Studies*, 7, 1973, 257-66.
- Coates, John. «The Mythic Undercurrent in *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*». *World Literature Written in English*. 28.2, 1988, 166.
- Collins, Harold. « The Ironic Imagery of Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*: The Putrescent Vision ». *World Literature Written in English*, 20, Nov.1971, 37-50.
- Cooper, Brenda. « Snapshots of Postcolonial Masculinities: Alan Hollinghurst's *The Swimming-Pool Library* and Ben Okri's *The Famished Road*». *Journal of Commonwealth Literature*, 34.1, 1999, 135-157.
- Crehan, Stewart. « Phantasy and Repression in *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*». *Research in African Literatures*, 26.4, April 1995, 104-20.
- Esty, Joshua. « Excremental Post-colonialism ». *Contemporary Literature*, 40.1, 1999, 22-59.
- Fernández Vázquez, José Santiago. « Recharting the Geography of Genre: Ben Okri's *The Famished Road* as a Postcolonial Bildungsroman ». *Journal of Commonwealth Literature*, 37.2, 2002, 85-107.
- Fulford, Sarah. « Ben Okri, the Aesthetic, and the Problem with Theory ». *Comparative Literature Studies*, 46.2, 2009, 233-260.
- Garnier, Xavier. « Roman urbain : Les classes moyennes sous pression », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n°152, octobre-décembre 2003, 13-17.
- Godie, Terry. « A Connection of Images: The Structure of Symbols in *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*». *Kunapipi*, 1, 1979, 94-107.
- Green, Matthew. « Dreams of Freedom: Magical Realism and Visionary Materialism in Okri and Blake ». *Romanticism*, 15.1, January 2009, 18-32.
- Griffiths, Gareth. « Structure and Image in Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* ». *Studies in Black Literature*, 2.2, 1971, 1-9.
- Jeyifo, Biodun. «The Voice of a Lost Generation: The Novels of Ben Okri». *Guardian* (Lagos), 12 July 1986.
- Johnson, Lemuel A. The Middle Passage in African Literature: Wole Soyinka, Yambo Oulogueum, Ayi Kwei Armah ». *African Literature Today*, 11, 1980, 62-84.
- Jojo Verge, Violetta. « When to call it African Art? The Cases of Ofili in the Brooklyn Museum and Omovo in *Dangerous Love* ». *Atlantic Literary Review*, 2.4, October-December 2001.

- Kariara, Jonathan. « *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* ». Zuka, Dec.1969, 57-8.
- Kehinde, Ayo. « Post-independence Disillusionment in Contemporary African Fiction: The Example of Meja Mwangi's *Kill Me Quick* ». *Nordic Journal of African Studies*, 13.2, 2004, 228-241.
- « Kenya: The End of an Illusion ». *Race and Class*, 24.3, 1983, 221-44.
- Kibera, Leonard. « Pessimism and the African Novelist: Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* ». *Journal of Commonwealth Literature*, 14.1, 1979, 64-72.
- Lazarus, Neil. « Pessimism of the Intellect, Optimism of the Will: A Reading of Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* ». *Research in African Literatures*, 2, 1987, 137-75.
- Lebdai, Benaouda. « Armah and Ouologuem: Historical, Cultural and National Perspectives». *Commonwealth*, Vol 18, N° 1, Automne 1995, 56 – 61.
- Lebdai, Benaouda. « La Vision de la réalité coloniale britannique au Ghana dans deux oeuvres d'Ayi Kwei Armah ». *Actes du colloque 'Le fait colonial'*, Université d'Angers, 1998, 164 - 173.
- Lim, Chong Lim. « Redreaming the World: Multidimensional Reality in the Selected Novels of Ben Okri ». *Southeast Asian Review of English*, December 1997, 34- 35.
- Lindfors, Bernth. « Ayi Kwei Armah's Achimota Writings ». *Commonwealth: Essays and Studies*, 18, 1, 1995, pp.62-72.
- Lutz, John. « Pessimism, Autonomy, and Commodity Fetishism in Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* ». *Research in African Literatures*, 34, 2, 2003, 94 – 111.
- Lorenzo, Leif. « Story and Narrative in the Novels of Ayi Kwei Armah ». *African Literature Today*, 19, 1994, 53-63.
- Mamudu, Ayo. « Making Despair Bearable: Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* and *Fragments* ». *Neohelicon*, 10.2, 1983, 213-49.
- Mamudu, Ayo. « Reflections in a Pool: Armah's Art on Artists and the Arts». *Research in African Literature*, 16.4, Winter 1985, 514-524.
- Mashanga, Musa. « Education and Frustration». *East African Journal*, 8, 1970, 39-46.
- Maughan-Brown, David. « Four Sons of One Father: A Comparison of Ngugi's Earlier Novels with Works by Mwangi, Mangua and Wachira. » *Research in African Literatures*, 16.2, 1985, 179-209.

- McLaren, Joseph. «The Urban Landscape in Meja Mwangi's *Going Down River Road* and *Kill Me Quick*. » Paper presented at the ALA 1989 Dakar Conference.
- Mensah, Emmanuel. «The Crisis of the Sensitive Ghanaian: A Review of the First Two Novels of Ayi Kwei Armah ». *Universitas* 2.2, 1972, 3-17.
- Moore, Gerald. « Armah's Second Novel ». *Journal of Commonwealth Literature*, 9.1, 1974, 69-71.
- Nama, Charles. « Ayi Kwei Armah's Utopian World». *World Literature Written in English*, 28.1, 1988, 25-35.
- Nazareth, Peter. « Bringing the Whole Mountain Down ». *Afriscopes*, 4, 1976, 25-28.
- Nicholson, Mary. « Organization of Symbols in Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*». *Asemka*, 1.2, 1974, 7-16.
- Niemi, Richard. «Will the Beautiful Ones Ever Be Born? ». *Pan-Africanist*, 3, 1971, 22.
- Niemi, Richard. « Dialectic as Form: Pejorism in the Novels of Armah ». *African Literature Today*, 10, 1979, 207-23.
- Obiechina, Emmanuel. «Review of *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*». *Okike*, 1.1, 1971, 49-53.
- O'Connor, Maurice Frank. «Writing from Memory: The Diasporic Discourse of Abdulrazak Gurnah and Ben Okri ». *Afroeuropa: Journal of Afroeupean Studies* 1.2, (2007).
- Oculi, Okello. « The Notion of Unborn Power in *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*». *Saiwa*, 1, 1981, 26-29.
- Odhiambo, Tom. « Juvenile Delinquency and Violence in the Fiction of Three Kenyan Writers». *Tydskrif Vir Letterkunde*, 44.2, 2007, 134-158.
- Odhiambo, Tom. «Kenyan Popular Fiction in English and the Melodramas of the Underdogs» *Research in African Literatures*, 39.4, Winter, 2008, 72-82.
- Ogede, oge. « Pattern of Decadence, Visions of Regeneration in Ayi Kwei Armah's *Fragments*». *Modern Fiction Studies*, 37.3, 1991, 529-548.
- Ogede, oge. «Achebe and Armah: A Unity of Shaping Visions». *Research in African Literatures*, 27. 22, 1996, 112-127.
- Ogunsanwo, Olatubosun. «Intertextuality and Post-Colonial Literature in Ben Okri's *The Famished Road*». *Research in African Literatures*, 26.1, Spring 1995, 40-52.
- Ojong, Ayuk. «The Lust for Material Well-Being in *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* and *Fragments* by Ayi Kwei Armah ». *Présence Africaine*, 132, 1984, 33-43.



- Owusu, Kofi. « Armah's F-R-A-G-M-E-N-T-S: Madness as Artistic Paradigm ». *Callalo*, 35 (Spring, 1988), 361-370.
- Oyegoke, Lekan. « Survival Roads and Narrative Strategies: some comments on African Writing ». *Journal of Literary Studies*, 14.1/2, 1998, 7-17.
- Palmer, Eustace. « Negritude Rediscovered: A Reading of the Recent Novels of Armah, Ngugi and Soyinka ». *International Fiction Review*, 8.1, 1981, 1-11.
- Palmer, Eustace. « Fighting Corruption with the Pen ». *Daily Nation* (Nairobi), 6 Feb.1986, 15.
- Petersen, Kristen Holst. « Loss and Frustration: An Analysis of A. K. Armah's *Fragments* ». *Kunapipi*, Vol. 1, N° 1, 1979, 53 - 65.
- Priebe, Richard K. « Demonic Imagery and the Apocalyptic Vision in the Novels of Ayi Kwei Armah ». *Yale French Studies*, 53, 1976, 102-36.
- Ravenscroft, Arthur. « Novels of Disillusionment ». *Journal of Commonwealth Literature*, 6, 1969, 120 -37.
- Schmitt, Eleonore and Werner Graebner. « Sukuma Wiki: Food and Drink in the Nairobi Novels of Meja Mwangi ». *Matatu*, 9, 1992, 133-51.
- Simatei Tirop. « Colonial Violence, Postcolonial Violations: Violence, Landscape, and Memory in Kenyan Fiction». *Research in African Literatures*, 36.2, 2005, 85-94.
- Solomon, Joan. « The Commentary on Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* ». *English in Africa*, 1.2, 1974, 25-31.
- Steele, Shelby. « Existentialism in the Novels of Ayi Kwei Armah ». *Obsidian*, 3.1, 1977, 5-13.
- Stewart, Danièle. « Disillusionment among Anglophone and Francophone African Writers ». *Studies in Black Literature*, 7.1, 1976, 6-9.
- Tunca, Daria. « Ben Okri's *The Landscapes Within* and *Dangerous Love*: Vision and Revision». *Bell New Series 2: The Linguistics / Literature Interface*, 2004, 85-101.
- Tsuchiya, Satoru. « Modern East African Literature: From Uhuru to Harambee ». *World Literature Today*, 52, 1978, 569-574.
- Waliaula, Ken Walibora. «Disenchantment with the State of the Nation in Ben Okri's *The Famished Road*, Orhan Pamuk's *Snow* and Rashid al Daif's *Passage to Dus* ». *Journal of the African Literature Association* 3.1, Winter 2008 - Spring 2009, 49-64.

- Whyte, Philip. « Symbolical Patterns in Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* ». *Commonwealth*, 17.2, 1995, 93-101.
- Whyte, Philip. « Ayi Kwei Armah : volonté militante et intransigeance ». *Notre Librairie*, 140, 2000, 102-105.
- Whyte, Philip. « Photography in Ben Okri's *The Famished Road* ». *Commonwealth*, 23.2, Spring 2001, 21-28.
- Wright, Derek. « The Disappearing Community in the Novels of Ayi Kwei Armah ». *Ufahamu* 14.2, 1985, 139.
- Wright, Derek. « Ritual Modes and Social Models in African Fiction: The Case of Ayi Kwei Armah ». *World Literature Written in English*, 27.2, 1987, 203.
- Wright, Derek. « The Early Writings of Ayi Kwei Armah ». *Research in African Literature*, 16.4, 1985, 487-513.
- Wright, Derek. « Whither Nigerian Fiction into the Nineties? ». *Journal of Modern African Studies*, 33.2, 1995, 315-332.
- Wright, Derek. « Pre- and Post-Modernity in Recent West African Fiction ». *Commonwealth*, 21.2, Spring 1999, 5-17.
- Wright, Derek. « Shit and Rust: An African Dystopia ». *Southern Review*, 23.2, 1990, 106-119.
- Wright, Derek. « Totalitarian Rhetoric: Some Aspects of Metaphor in *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* ». *Critique*, 30.3, 1989, 210-220.
- Wright, Derek. « Tradition and the Vision of the Past in Armah's Early Novels ». *English in Africa*, 12.2, 1985, 83-97.
- Yankson, Kofi Edu. « *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*: An Anatomy of Shit ». English Department of Workpapers: University College of Cape Coast, March 1971, 27-29.

## V - OUVRAGES GENERAUX

### A- Livres et articles

#### A.1 Littérature Africaine

- Achebe, Chinua. *Morning Yet on Creation Day*. London: Heinemann Educational Book, 1975.

- Awoonor, Kofi. *The Breast of the Earth*. Garden City, N.Y.: Anchor Press, 1976.
- Boehmer, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Booker, Keith. *The African Novel in English: An Introduction*. Portsmouth: Heinemann, 1998.
- Chevrier, Jacques. *Littérature africaine : Histoire et grands thèmes*. Paris : Hatier, 1990.
- Chevrier, Jacques. *Le lecteur d'Afrique*. Paris : Honoré Champion, 2005.
- Chevrier, Jacques. *Littérature nègre* (1984). Paris : Armand Colin, 2004.
- Chevrier, Jacques. *Littératures d'Afrique noire de langue française*. Paris : Nathan-Université, 1998.
- Chemain, Roger. *La ville dans le roman africain*. Paris : L'Harmattan/ACCT, 1981.
- Chemain, Roger. *L'imaginaire dans le roman africain d'expression française*. Paris : L'Harmattan, 1986.
- Coussy, Denise, J. Bardolph, J.P. Durix et J. Sévry. *Anthologie critique de la littérature anglophone*. Paris : Collection 10/18, 1983.
- Coussy, Denise, J. Bardolph et André, Viola. *New Fiction in English from Africa: West, East and South*. Amsterdam / Atlanta: Rodopi, Cross/Cultures Series, 1998.
- Coussy, Denise. *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*. Paris : Editions Khartala, 2000.
- Coussy, Denise. *Littératures de l'Afrique anglophone*. Aix-en-Provence : Édisud, 2007.
- Dabla, Sewanou. *Nouvelles écritures africaines : Romanciers de la Seconde Génération*. Paris : L'Harmattan, 1986.
- Dehon, Claire. *Le réalisme africain : le roman francophone en Afrique subsaharienne*. Paris : L'Harmattan, 2002.
- Dossou-Yovo, Noël. *Individu et société dans le roman négro-africain d'expression anglaise de 1939 à 1986 - Tomes I, II, III*. Paris : L'Harmattan, 1997.
- Gassama, Makhily. *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*. Paris, Khartala, 1995.
- Gikandi, Simon. *Reading the African Novel*. London: James Currey Ltd, 1987.
- Gikandi, Simon and Evan Mwangi. Eds. *The Columbia Guide to East African Literature in English since 1945*. New York: Columbia University Press, 2007.
- Griffiths, Gareth. *African Literatures in English: East and West*. Harlow: Pearson Education, 2000.

- Griffiths, Gareth. *A Double Exile: African and West Indian Writing Between Two Cultures*. London: Boyard Books, 1978.
- Gassama, Makhily. *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*. Paris : Khartala, 1995.
- Heywood, Christopher. Ed. *Perspectives on African Literature*. London: Heinemann, 1971.
- JanMohammed, Abdul R. et al. *Manichean Aesthetics: The Politics of Literature in Colonial Africa*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1983.
- Kesteloot, Lilyan. *Anthologie négro-africaine : panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe siècle*. Verviers(Belgique) : Les Nouvelles Éditions Marabout, 1978.
- Kesteloot, Lilyan. *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*. Bruxelles : éditions de l'Institut de sociologie (Université Libre de Bruxelles), 1963.
- Kesteloot, Lilyan. *Anthologie négro-africaine*, Paris, Edicef, 1992.
- Killam, Douglas and Ruth Rowe. *The Companion to African Literatures*. Oxford: James Currey, 2000.
- Killam, Gordon Douglas. *African Writers on African Writing*. London: Heinemann, 1973.
- King, Bruce and Kolawole Ogunbesan. Eds. *A Celebration of Black and African Writing*. Zaria and Oxford: Ahmadu Bello University Press and Oxford University Press, 1975.
- Larson, Charles. *The Emergence of African Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.
- Lebdai, Benaouda. *Post-Independence African Literature: Ngugi, Boudjedra*. Alger: OPU, 1992.
- Lebdai, Benaouda. *De la littérature africaine aux littératures africaines, lecture critique postcoloniale*. Blida : Editions du Tell, 2009.
- Moore, Gerald. *Twelve African Writers*. London: Hutchinson and Co. Ltd, 1983.
- Mouralis, Bernard. *L'Europe, l'Afrique et la folie*. Paris : Présence Africaine, 1993.
- Mphahlele, Ezekiel. *The African Image*. London: Faber and Faber, 1974.
- Naumann, Michel. *Les nouvelles voies de la littérature et de la libération africaines : « une littérature voyoue »*. Paris : L'Harmattan, 2001.
- Ngal, Georges. *Création et ruptures en littérature africaine*. Paris : L'Harmattan, 1994.
- Ngugi, wa Thiong'o. *Decolonising the Mind: The Politic of Language in African Literature*. Oxford: J. Currey, 1986.

- Nkashama, Ngandu. *Écritures et discours littéraires : études sur le roman africain*. Paris : L'Harmattan, 1989.
- Nkashama, Ngandu. *Ruptures et écritures de violence : études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*. Paris : L'Harmattan, 1997.
- Nkosi, Lewis. *Tasks and Masks: Themes and Styles of African Literature*. London: Longman, 1969.
- Obiechina, Emmanuel. *Tradition and Society in the West African Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- Ogude James and Joyce Nyairo. (Eds). *Urban Legends, Colonial Myths: Popular Culture and Literature in East Africa*. Trenton, NJ: Africa World, 2007.
- Okonkwo, Chidi. « Cyprian Ekwensi ». C. Brian Cox (ed.), *African Writers*, vol.1. New York: Charles Scribner's Sons, 1997.
- Palmer, Eustace. *An Introduction to the African Novel*. London: Heinemann, 1972.
- Palmer, Eustace. *The Growth of the African Novel*. London: Heinemann, 1979.
- Palmer, Eustace. *Of War and Women, Oppression and Optimism: New Essays on the African Novel*. Trenton: Africa World Press, 2008.
- Parakh, Pushpa Naidu and Siga Fatima. *Postcolonial African Writers: A Bio- bibliographical Critical Sourcebook*. London; Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998.
- Prieke, Richard. *Myth, Realism and the West African Writer*. Trenton – New Jersey: Africana World Press, 1988.
- Spillman, Rob. Ed. *Gods and Soldiers: The Penguin Anthology of Contemporary African Writing*. London: Penguin Books, 2009.
- Senkoro, F. E. M. K.. *The Prostitute in African Literature*. Dar es Salaam: Dar es Salaam University Press, 1982.
- Smith, Angela. *East African Writing in English*. London: Macmillan Publishers, 1989.
- Taiwo, Oladele. *Social Experience in African Literature: Essays*. Enugu, Nigeria: Fourth Dimension, 1986.
- Thieme, John. Ed. *Arnold Anthology of Post-Colonial Literatures*. London: Arnold, 1996.
- Sicherman, Carol. *Ngugi wa Thiong'o, The Making of a Rebel: A Source Book in Kenyan Literature and Resistance*. London: Hans Zell Publishers, 1990.
- Soyinka, Wole. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press / Canto, 1976.

- Wanjala, Chris. Ed. *Standpoints on African Literature: A Critical Anthology*. Nairobi: East African Literature Bureau, 1973.
- Wood, Tim. *African Past: Memory and History in African Literature*. New York: Manchester University Press, 2007.
- Wright, Derek. *New Directions in African Fiction*. New York: Twayne Publishers, 1997.
- Wright, Derek. Ed. *Contemporary African Fiction*. Bayreuth: Eckhard Breiting, 1997.
- Zell, Hans and Helene Silver. Eds. *A Reader's Guide to African Literature*. New York : Africana Pub. Corp, 1971.

## **A2 –Articles sur la Littérature Africaine**

- Achebe, Chinua. « The Black Writer's Burden ». *Présence Africaine*, 59, 1966, 135-40.
- Achebe, Chinua. « Africa and Her Writers ». *The Massachusetts Review*, 14.3, 1973, 617-629.
- Agho, Jude. « Scatology, Form and Meaning in the Novels of Alex La Guma and Biyi Bandele- Thomas ». *Neohelicon*, 30.2, 2003, 195.
- Banyia, Horne Naana. « The Politics of Mothering: Multiple Subjectivity and Gendered Discourse in Aidoo's Plays ». Ada Uzoamaka Azodo and Gay Wilentz (ed.), *Emerging Perspectives on Ama Ata Aidoo*. Trenton (NJ): Africa World Press, 1999, 303-331.
- Benita, Parry. « Problems in current Theories of Colonial Discourse ». *Oxford Literary Review*, 9, 1987, 27-58.
- Bidault, Françoise. « Manuel dos Santos Lima : Une littérature – témoignage », *Les Champs littéraires africains*. (Textes réunis par Romuald Fonkoua et Pierre Halen). Paris, Karthala, 2001, pp.273-293.
- Boni, Tanella. « violences familiales dans les littératures francophones du Sud », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud* n° 148 (juillet- septembre 2002), p.105-110.
- Bungaro, Monica. «Victims and/or Victimisers? Women's De (Con)structive Power in *The Housemaid* ». Odamtten Vincent (ed.), *Broadening the Horizon: Critical Introduction to Amma Darko*. London: Ayebia Clarke Publishing, 2007, 28-47.
- Chidi, Amuta. « Portraits of Contemporary African Artist in Armah's Novels », *World Literature Written in English* 21 (1982), pp. 467-76.

- Cook, David. « The Solitary and the Submerged: A Study in Western and African Literary Environments ». Cook David (ed.), *African Literature: A Critical View*, London, Longman, 1977, 3-34.
- Efoui, Kossi. « La Mise à jour », *Notre Librairie* n° 148, Paris, 2002.
- Gay, Wilentz. « Afrocentrism as Theory: The Discourse of Diaspora Literature ». *Passage: Journal of Translation and Transcultural Studies*, 2-1, 2000, 37-60.
- Horne, Naana Banyia. « The Politics of Mothering : Multiple Subjectivity and Gendered Discourse in Aidoo's Plays », *Emerging Perspectives on Ama Ata Aidoo*, eds. Ada Uzoamaka Azodo and Gay Wilentz, Trenton (NJ), Africa World Press, 1999, pp.303-331.
- Kom, Ambroise. « Writing under a Monocracy: Intellectual Poverty in Cameroon ». *Research in African Literatures*, 22.1, Spring 1991, 83-92.
- Lindfors, Bernth. « Amos Tutuola and D.O. Faguwa ». *Journal of Commonwealth Literature*, 9, juillet 1970, pp.57-65.
- Mamudu, Ayo. « Reflections in a Pool: Armah's Art on Artists and the Arts ». *Research in African Literatures*, 16.4 (winter, 1985), pp. 514-524.
- Mbembe, Achille. « Provisional Notes on the Postcolony ». *Africa*, 62.1, 1992, 3-37.
- Muriungi, Colomba. « "The Sweet Pepper." Prostitution Declosetted in Kenyan Women's Writing ». *EnterText*, 4.2, Winter2004/5, 2856312.
- Ngugi, wa Thiong'o. « The Writer in a Neo-Colonial State ». *The Black Scholar*, 8, July/August 1986, 2-10.
- Sicherman, Carol. « Ngugi's Colonial Education: "The Subversion of the African Mind." » *African Studies Review*, 38.3, 1995, 11-41.
- Tunca, Daria. « Ben Okri's *The Landscapes Within* and *Dangerous Love*: Vision and Revision », *BELL New Series 2: The Language/Literature Interface* (2004), pp.85-101.
- Soyinka, Wole. « The Writer in a Modern African State ». Wästberg Peter (ed.), *The Writer in Modern Africa*. Uppsala : The Scandinavian Institute of African Studies, 1968, pp. 14-22.
- Valbert, Christian. « Panorama des littératures africaines d'expression portugaise ». Paris : *Notre Librairie*, n° 65 juillet- septembre 1982, pp.33-41.
- Wali, Obi. «The Individual and the Novel in Africa ». *Transition*, 4.18, 1965, 31-33.

### A.3 L'histoire africaine

- Cabral, Amilcar. *Unity and Struggle*. London: Heinemann, 1980.
- Chrétien, Jean-Pierre. *L'Afrique des Grands Lacs : deux mille ans d'histoire* [2000]. Paris : Flammarion, 2003.
- Chrétien, Jean-Pierre et al. *L'Afrique de Sarkozy : un déni de l'Histoire*. Paris : Karthala, DL, 2008.
- Coquery-Vidrovitch, Catherine. *Petite histoire de l'Afrique : L'Afrique au sud du Sahara de la préhistoire à nos jours*. Paris : Éditions La Découverte, 2011.
- Davidson, Basil. *The Black Man's Burden: Africa and the Curse of the Nation-State*. London: James Currey, 1992.
- Gertzel, Cherry. *The Politics of Independent Kenya, 1963-8*. London: Heinemann, 1970.
- Howard, Rhoda. *Colonialism and Underdevelopment in Ghana*. New York: African Publishing Company, 1978.
- Jolly, Jean. *L'Histoire du continent Africain : de nos origines à nos jours*. Tome 2. Paris : L'Harmattan, 1989.
- Kenyatta Jomo, *Suffering Without Bitterness: The Founding of the Kenya Nation*. London: Heinemann, 1968.
- Kilson, Martin and Wilfred Cartey. (Eds.) *The Africa Reader: Independent Africa*. New York: Random House, 1970.
- Ki-Zerbo, Joseph. *Histoire de l'Afrique noire*. Paris : Hatier, 1972.
- Konare, Adame Ba (dir.). *Petit précis de remise à niveau sur l'histoire africaine à l'usage de Sarkozy*. Paris : La Découverte, DL, 2008.
- Laronce, Cécile. *Nkrumah, le panafricanisme et les Etats-Unis*. Paris : Karthala, 2000.
- Langdon, Steven. *Multinational Corporations in the Political Economy of Kenya*. New York: Saint Martin's Press, 1981.
- Leys, Colin. *Underdevelopment in Kenya: The Political Economy of Neo-Colonialism 1964-1971*. London: Heinemann, 1975.
- Maughan-Brown, David. *Land, Freedom, and Fiction: History and Ideology in Kenya*. London: Zed Books, 1985.
- Mohiddin, Ahmed. *African Socialism in Two Countries*. London: Croom Helm, 1981.
- Nantet, Bernard. *Dictionnaire et Civilisations africaines*. Paris : Larousse-Bordas/HER, 1999.



- Nkrumah, Kwame. *I Speak of Freedom: A Statement of African Ideology*. New York: Praeger, 1962.
- Nkrumah, Kwame. *The Class Struggle in Africa*. London: Panaf Books, 1970.
- Nkrumah, Kwame. *Consciencism: Philosophy and Ideology for Decolonization and Development with Particular Reference to the African Revolution*. London: Heinemann, 1964.
- Nkrumah, Kwame. *Neo-Colonialism: The Last Stage of Imperialism*. London: Nelson, 1965.
- Nkrumah, Kwame. *Africa Must Unite*. London: Heinemann, 1963.
- Odinga, Oginga. *Not Yet Uhuru: An Autobiography*. London: Heinemann, 1967.
- Petre-Grenouilleau, Olivier. *Les traites négrières : Essai d'histoire globale*. Paris : Gallimard, 2004.
- Rotberg, Robert and Ali A. Mazrui. (Eds). *Protest and Power in Black Africa*. New York: Oxford University Press, 1970.
- Tettey, Wisdom, Korbla Puplampu, and Bruce Bermann. Eds. *Critical Perspectives on Politics And Socio-Economic Development in Ghana*. Leiden, Boston: Brill, 2003.

#### **A.4 Théorie littéraire et critique**

- Anozie, Sunday O. *Sociologie du Roman Africain*. Paris : Aubier- Montaigne, 1970.
- Amuta, Chidi. *The Theory of African Literature: Implications for Practical Criticism*. London; New Jersey: Zed Books Ltd, 1989.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. London: Routledge, 1989.
- Bacry, Patrick. *Les figures de style*, Paris, Belin, 1992.
- Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970.
- Barry, Peter. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2002.
- Barthes, Roland et al. *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, 1982.
- Barthes, Roland et al. *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1982.
- Baudelle, Yves. (dir). *Onomastique romanesque*. Paris : L'Harmattan, 2008.

- Bhabha, Homi. « DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of Modern Nation ». Homi Bhabha. (Ed.). *Nation and Narration*. London/New York: Routledge, pp. 291-322.
- Cuddon, John Anthony. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. England: Blackwell Publishers Ltd, 1998.
- Erich, Auerbach. *Mimésis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard, 1968.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Le Seuil, 1972.
- Genette, Gérard. *Nouveaux Discours du récit*. Paris : Le Seuil, 1983.
- Goldenstein, Jean-Pierre. *Lire le roman*. Bruxelles : De Boeck et Larcia, 1999.
- Goldmann, Lucien. *Pour la sociologie du roman*. Paris : Gallimard, 1964.
- Hamon, Philippe. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Hachette, 1981.
- Hamon, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Poétique du récit*. Paris : Le Seuil, 1977.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.
- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale I*. Paris : Editions de Minuit, 1963.
- Jouve, Vincent. *Poétique du roman*. Paris: Armand Colin, 2010.
- Jarrety, Michel. *Lexique des termes littéraires*. Paris : Librairie Générale Française, 2001.
- Lukàcs, Georges. *Problèmes du réalisme*. Paris : l'Arche, 1975.
- Ngara, Emmanuel. *Stylistic Criticism and the African Novel: A Study of the Language, Art and the Content of African Fiction*. London: Heinemann, 1982.
- Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris : Editions du Seuil, 1970.
- Reuter, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris, Armand Colin, 2005.
- Rigolot, François. *Poétique et onomastique : l'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977.
- Said, Edward Wadie. *Culture and Imperialism*. London: Chatto & Windus, 1993.
- Selden, Raman and Peter Widdowson. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1993.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* [1947]. Paris : Gallimard, 2002.

Schoentjes, Pierre. *Poétique de l'ironie* Paris : Editions du Seuil, 2001.

Vaxelaire, Jean-Louis. *Les noms propres, une analyse lexicographique et historique*. Paris : Honoré Champion, 2005.

Villani, Jacques, *Le Roman*. Paris : Belin, 2004.

Wellek René et Austin Warren. *La théorie littéraire*. Paris : Seuil, 1971.

Zéraffa, Michel. *Roman et société*. Paris : PUF, 1965.

## **A.5 : Essais**

Bayart, Jean-François. *L'Etat en Afrique : La politique du ventre* (1989). Paris : Fayard, 2006.

Baenga, Bolya. *La Profanation des vagins*. Paris : Editions du Rocher, 2005.

Bruckner, Pascal. *Le Sanglot de l'homme blanc. Tiers-monde, culpabilité et haine de soi*. Paris : Le Seuil, coll. Histoire Immédiate, 1983.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces* [1949]. Princeton : Princeton University Press, 2004.

Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Paris : Présence Africaine, 1955.

René, Dumont. *L'Afrique noire est mal partie*. Paris : Seuil, 1962.

Fanon, Frantz. *Les Damnés de la Terre* (1961). Paris : La Découverte, 2002.

Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Editions du Seuil, 1952.

Hugo, Victor. *Œuvre complète : Actes et paroles. Tome 4*. Paris : Hetzel, 1880-1926.

Mbembe, Achille. *De la Postcolonie : Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris : Éditions Karthala, 2000.

Memmi, Albert. *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur* [1957]. Paris : Gallimard, 1985.

Ngugi, wa Thiong'o. *Barrel of a Pen: Resistance to Repression in Neo-Colonial Kenya*. Trenton, NJ: Africa World Press, 1983.

Ngugi, wa Thiong'o. *Writers in Politics*. London: Heinemann, 1981.

Ngugi, wa Thiong'o. *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics*. London: Heinemann, 1972.

Rodney, Walter. *How Europe underdeveloped Africa*. London and Dar-es-Salaam: Bogle- l'Ouverture Publications and Tanzania Publishing House, 1972.

Senghor, Léopold Sédar. *Liberté III : négritude et civilisation de l'universel*. Paris : Éditions Le Seuil, 1977.

Soyinka, Wole. *The Open Sore of a Continent. A Personal narrative of the Nigerian Crisis*. New York: Oxford University Press, 1996.

## **A.6. Sociologie, Philosophie, Anthropologie**

Ampofo, Akosua Adomako. « Controlling and Punishing Women: Violence against Ghanaian Women ». *Review of African Political Economy*, Vol.20, Issue 56, 1993, 102-111.

Bourdieu, Pierre. *Réponses : pour une anthropologie réflexive*. Paris : Seuil, 1992.

Braud, Philippe. *Violences politiques*. Paris : Seuil, 2004.

Castro Arachu et Paul Farmer, « Anthropologie de la violence : la culpabilisation des victimes ». *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud* n° 148 (juillet- septembre 2002), 98-103.

Crettiez, Xavier. *Les formes de la violence*. Paris : Découverte, 2008.

De Boeck Filip and Alcinda Honwana. « Children and Youth in Africa: Agency, identity and Place ». Alcinda Honwana and Pilip De Boeck (eds.), *Makers and Breakers: Children and Youth in Postcolonial Africa*. Oxford: James Currey, 2005.

Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969]. Paris : Dunod, 1992.

Hegel, Georg. *La raison dans l'histoire : Introduction à la philosophie de l'histoire*. Paris : U.G.E., 1965.

Héritier, Françoise. « Réflexion pour nourrir la réflexion ». Héritier, Françoise (ed.), *De la violence*, tome1, Paris : Éditions Odile Jacob, 1996.

Hobbes, Thomas. *Du Citoyen* [1642]. Paris : Flammarion, DL, 2010.

Hobbes, Thomas. *Leviathan* [1651]. London: J. M. Dent; New York: E.P. Dutton, 1957.

Marx, Karl. *Manuscripts de 1857-1858, Tome I*. Paris : Éditions Sociales, 1980.

Marzano Michela (éd.). *Dictionnaire de la violence*. Paris: PUF, 2011.

Mbiti, Joseph S. *African Religion and Philosophy*. London: Heinemann, 1969.

Michaud, Yves. *La violence* [1986]. Paris : Presses Universitaires de France, 2012.

Mineau, André. *La violence : biologie, histoire et morale chrétienne*. Montréal et Paris : Médiaspaul, 1994.

Muchembled, Robert. *Une histoire de la violence : de la fin du Moyen Age à nos jours*, Paris : Le Seuil, 2008.

- Rousseau, Jean Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [1755]. Paris : Editions Sociales, 1954.
- Salazar, Guadalupe. « Politiques des enfants de la rue au Chili ». *Anthropologie et société*, vol.30, n°1, 2006, 75-96.
- Sartre Jean-Paul. *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard, 1943.
- Sévigny, Robert. « Pour une théorie psycho-sociologique de l'aliénation ». *Sociologie et sociétés*, vol.1, n° 2, 1969,193-220.
- Swingewood, Alan. *Marx and Modern Social Theory*. London: Macmillan, 1975.

## **A7-Fiction, poésie et théâtre**

- Abani, Chris. *Graceland*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2004.
- Abrahams, Peter. *Song of the City*. London: Faber and Faber, 1945.
- Achebe, Chinua. *A Man of the People*. London: Heinemann Educational Books, 1966.
- Adichie, Chimamanda Ngozi. *Half of Yellow Sun*. London : Fourth Estate, 2006.
- Adiaffi Jean-Marie. *La Carte d'identité*. Paris : CEDA, 1980.
- Aidoo, Ama Ata. *No Sweetness Here*. Harlow: Longman, 1994.
- Angelou, Maya. *I Know Why the Caged Birds Sings*. New York: Random House, 1969.
- Atta, Sefi. *Everything Good Will Come*. Northampton: Interlink Books, 2005.
- Awoonor, Kofi. *This Earth, My Brother*. London: Heinemann, 1972.
- Azoumé, Paul. *Doguiçimi*. Paris : Larose, 1938.
- Badian, Seydou. *Sous l'orage suivi de la mort de Chaka*. Paris : Présence africaine, 1972.
- Bandle-Thoma, Biyi. *The Man who Came in from the Back of Beyond*. Ibadan (Nigeria): Spectrum, 1991.
- Bandle-Thomas, Biyi. *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams*. London: Heinemann, 1991.
- Beckett, Samuel. *La dernière bande*, suivi de *Centres*. Paris : Editions de Minuit, 1959.
- Beyala, Calixthe. *Assèze l'Africaine*. Paris : Albin Michel, 1994.
- Beyala, Calixthe. *Seul le diable le savait*. Paris : Le Pré aux Clercs, 1990.
- Beyala, Calixthe. *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Paris : Stock, 1987.
- Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, 1942.
- Camus, Albert. *L'étranger*. Paris : Gallimard, 1942.

Darko, Amma. *Beyond the Horizon*. London: Heinemann, 1995.

Darko, Amma. *The Housemaid*. London: Heinemann, 1998.

Darko, Amma. *Faceless*. Accra (Ghana): Sub-Saharan Publishers, 2003.

da Cruz, Viritio. *Poemas*. Lisboa, Casa dos Estudantes do Imperio, 1961.

Diallo Bakary. *Force–Bonté*. Paris : Larose, 1926.

Diome, Fatou. *Le Ventre de l’Atlantique*. Paris : Editions Anne Carrière, 2003.

Diop, Boubacar Boris. *Murambi : Le livre des ossements*. Paris : Stock, 2000.

Diop, David. *Coups de pilon*. Paris : Présence Africaine, 1973.

Djedanoum, Nocky. *Rwanda. Kigali-Butare, Écrire par devoir de mémoire*, Lille, Arts et Médias d’Afrique, 2000.

Djoleto, Amu. *Money Galore* (1975). London: Heinemann, 1986.

Djunkku, Simba K. *Cité 15*. Paris : Harmattan, 1988.

Dongala, Emmanuel. *Jazz et vin de palme*. Paris : Hatier, 1982.

Dongala, Emmanuel. *Johnny Chien méchant*. Paris : Serpent à Plumes, 2002.

Ekwensi, Cyprian. *Jagua Nana*. London: Heinemann Educational Books, 1961.

Emecheta, Buchi. *The Rape of Shavi*. Ibadan (Nigeria): Ogwugwu Afor, 1983.

Emecheta, Buchi. *The Bride Price* (1976). Ibadan (Nigeria): Heinemann Educational Books, 1995.

Fall, Aminata Sow. *La Grève des bàttu ou Les Déchets humains*. Dakar : Nouvelles Editions Africaines, 1979

Fantouré, Alioum. *Le Cercle des Tropiques*. Paris : Présence Africaine, 1972.

Gappah, Petina. *An Elegy for Easterly*. London: Faber and Faber, 2009.

Habila, Helon. *Waiting for an Angel* (2002). London: Penguin Books, 2003.

Haley, Alex. *Roots* (1976). London: Vintage, 1991.

Honwana, Bernado Luis. *No matamos o cao- tinioso*. Sao Polo : Atica, 1980.

Ilboudo, Monique. *Murekatete*. Bamako et Lille : Le Figuier et Fest’Africa, 2000.

Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1966.

In Koli, Jean Bofane. *Mathématiques congolaises*. Paris : Actes Sud, 2008.

Isegawa, Moses. *La fosse aux serpents* Paris : Albin Michel, 2003[trad. du néerlandais par Anita Concas].

Isegawa, Moses. *Chroniques abyssiniennes*. Paris : Albin Michel, 2000[trad. du néerlandais par Anita Concas].

Iyayi, Festus. *Violence* (1973). London: Longman African Classics, 1987.

Iyayi, Festus. *Heroes*. Hallow: Longman, 1986.

Jacinto, Antonio. *Poèmes*. Lisboa : Casa dos Estudantes do Imperio, 1961.

Jallow, Baba. *Dying for My Daughter*. Shelville (Kentucky): Wasteland Press, 2004.

Kibera, Leonard. *Voices in the Dark*. Nairobi: East African Publishing House, 1970.

Kiriamiti, John. *My Life in Crime*. Nairobi: Heinemann, 1984.

Kourouma, Ahmadou. *Les soleils des Indépendances*. Paris : Seuil, 1970.

Kourouma, Ahmadou. *Allah n'est pas obligé*. Paris : Editions du Seuil, 2000.

Laing, Kojo. *Search Sweet Country*. London: Heinemann, 1986.

Lamko, Kously. *La Phalène des collines* (2000). Paris : Le Serpent à Plumes, 2002.

Laye, Camara. *Dramous*. Paris : Plon, 1966.

Liyong, Lo Taban. *Frantz Fanon's Uneven Ribs*. London : Heinemann, 1971.

Loba, Aké. *L'Etudiant noir*. Paris : Flammarion, 1960.

Lopes, Henri. *Le Pleurer-rire*. Paris : Présence Africaine, 1982.

Ly, Ibrahima. *Les Noctuelles vivent de larmes*. Paris : L'Harmattan, 1988.

Mabankou, Alain. *Bleu Blanc, Rouge*. Paris : Présence Africaine, 1998.

Maran, René. *Batouala : véritable roman nègre*. Paris : A. Michel, 1921.

Mofolo Thomas. *Chaka*. London: OUP, 1931.

Monénembo, Tierno. *L'aîné des orphelins*. Paris : Editions du Seuil, 2000.

Monénembo, Tierno. *Les écailles du ciel*. Paris : Seuil, 1986.

Naylor, Gloria. *The Women of Brewster Place*. New York: Viking Penguin, 1982.

Neto, Agostinho. *Sagrada esperança*. Lisboa : Sá da Costa, 1974.

Ngugi, wa Thiong'o. *Petals of Blood* (1977). New York: Penguin Book, 2005.

Ngugi, wa Thiong'o. *Weep Not Child*. London: Heinemann, 1964.

Ngugi, wa Thiong'o. *Wizard of the Crow* (2006). London: Vintage Books, 2007.

Ngugi, wa Thiong'o. *Devil on the Cross* (1982). London: Heinemann, 1987.

Ngugi, wa Thiong'o. *I Will Marry When I Want*. Harare: ZPH, 1982.

Nzala-Backa. Placide. *Le Tipoye doré*. Paris : Pierre-Jean Oswald, 1975.

Okara, Gabriel. *The Voice*. London: Heinemann Educational Books, 1964.

Otsiemi, Janis. *Tous les chemins mènent à L'autre*. Libreville (Gabon) : Editions Raponda Walker et Ndze, 2000.

Ousmane, Sembene. *Xala*. Paris : Présence Africaine, 1973.

Paton, Alan. *Cry the Beloved Country*. Harmondsworth: Penguin Books, 1944.

p'Bitek, Okot. *Song of a Prisoner*. New York: Third Press, 1971.

Pruner, Michel. *Les théâtres de l'absurde*. Paris : Armand Colin, 2005.

Ruheni, Mwangi. *The Minister's Daughter*. London: Heinemann, 1975.

Ruper, Janet. *The African Mask*. London: Clarion Books, 1994.

Rurangwa, Jean-Marie. *Le Génocide des Tutsi expliqué à un étranger*. Bamako et Lille : Le Figuiet et Fest' Africa, 2000.

Sartre Jean-Paul. *La Nausée*. Paris : Gallimard, 1938.

Sassine, Williams. *Le Jeune homme de sable*. Paris : Présence Africaine, 1985.

Selormey, Francis. *The Narrow Path*. London: Heinemann, 1966.

Socé, Ousmane. *Karim, roman sénégalais*. Paris : Nel, 1935.

Sofola, Zulu. *The Sweep Trap*. Ibadan (Nigeria): Ibadan University Press, 1977.

Sofola, Zulu. *Wedlock of the Gods*. Ibadan (Nigeria): Evans Brothers Limited, 1972.

Solomon, Plaatje. *Mhudi: An Epic of Native Life a Hundred Years Ago*. South Africa: Lovedale Press, 1930.

Soromenho, Castro. *Terra morta*. Rio de Janeiro : Casa do Estudante do Brazil, 1949.

Soyinka, Wole. *The Interpreters*. London: André Deutsch, 1965.

Stockett, Kathryn. *The Help*. London: Penguin Books, 2010.

Tadjo, Véronique. *L'ombre d'Imana : voyages au bout du Rwanda*. Arles : Actes Sud, 2000.

Tadjo, Véronique. *Latérite*. Paris : Hatier, 1984.

Tansi, Sony Labou. *L'État honteux*. Paris : Le Seuil, 1981.

Tansi, Sony Labou. *Les yeux du volcan*. Paris : Éditions du Seuil, 1988.

Traoré, Ismaila-Semba. *Les Ruchers de la capitale*. Paris : L'Harmattan, 1982.

Traoré, Abibatou. *Sidagamie*. Paris : Présence Africaine, 1998.

Vera, Yvonne. *Without a Name*. Harare : Baobab, 1994.

Vera, Yvonne. *Butterfly Burning*. Harare : Baobab, 1998.

Waberi, Abdourahman A. *Moisson de crânes, Textes pour le Rwanda*. Paris : Le Serpent à Plumes, 2000.

X, Malcolm. *The Autobiography of Malcolm X* (1965). London : Penguin Books, 2007.

Zaria, Aminata. *La nuit est tombée sur Dakar*. Paris : Grasset et Pasquelle, 2004.



## **A8–Violences extrêmes : génocide, shoah et guerre.**

- Antelme, Robert. *L'Espèce humaine* [1957]. Paris : Editions Gallimard, 1978.
- Boutet, Remy. *L'Effroyable guerre du Biafra*. Paris: Editions Chaka, 1992.
- Browning, Christopher R. *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*. New York: Harper Perreniel, 1998.
- Buhler, Jean. *Tuez-les tous ! Guerre de sécession au Biafra*. Paris : Flammarion, 1968.
- Chrétien, Jean-Pierre. « Un demi-siècle de racisme officiel » in *l'Histoire*, n°396 (février 2014), 42-47.
- Chrétien, Jean-Pierre. *Rwanda, les médias du génocide*. Paris : Karthala, 1995.
- Debré, François. *Biafra, an II*. Paris : Julliard, 1968.
- Delmas, Daniel. « Entre fiction et témoignage. Les chiens du génocide rwandais ». *Notre Librairie*, n° 148, juillet- septembre 2002, 42-48.
- Des Forges, Alison, Human Rights Watch/FIDH. *Aucun témoin ne doit survivre*. Paris : Khartala, 1999.
- Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout*. Paris : Éditions de Minuit, 2003.
- Diop, Boubacar Boris. « Le Rwanda m'a appris à appeler les monstres par leur nom ». *Africultures*, n° 30, septembre, 2000b.
- Diop, Boubacar Boris. « Le génocide et les Blessures du silence de Yolande Mukagasana ». Rangira Béatrice Gallimore et Chantal Kalisa (éds.), *Dix ans après : réflexion sur le génocide rwandais*. Paris : L'Harmattan, 2005, 79-92.
- Diop, Boubacar Boris. « Écrire dans l'odeur de la mort. Des auteurs africains au Rwanda ». *Lendemains*, vol. 28, n ° 112, 2003, 73-81.
- Engelking Barbara. *Holocaust and Memory: The Experience of the Holocaust and Its Consequences*. London: Leicester University Press, 2001.
- Germanotta, Maria Angela. « L'écriture de l'inaudible. Les narrations littéraires du génocide au Rwanda ». *Interfrancophonies Mélanges*, 2010, 1-34.
- Goûteux, Jean-Paul. *La nuit rwandaise, l'implication française dans le dernier génocide du siècle*. Paris : L'Esprit Frappeur, 2004.
- Goûteux, Jean-Paul. « De la chambre à gaz à la machette ». Rangira Béatrice Gallimore et Chantal Kalisa (éds.), *Dix ans après : réflexion sur le génocide rwandais*. Paris : L'Harmattan, 2005, 61-78.

- Halen, Pierre. « Le Rwanda et la question de l'altérité : à propos de deux récits de voyage ». Rangira Béatrice Gallimore et Chantal Kalisa (éds.), *Dix ans après : réflexion sur le génocide rwandais*. Paris : L'Harmattan, 2005, 189-208.
- Kalisky, Aurélia. « D'un génocide à l'autre : références à la Shoah dans les approches scientifiques du génocide des Tutsi ». *Revue d'Histoire de la Shoah*, n°181, (Juillet-décembre 2004), 411-438.
- Kopf, Martina. « The Ethics of Fiction, African Writers on the Genocide: Rwanda ». *Journal of Literary Theory*, 6.1, 2012, 65-82.
- Levi Primo. *Si c'est un homme*. Paris : Julliard, 1987. [Traduit de l'italien par Martine Schruoffenegger].
- Melvorn, Linda. *A People Betrayed: The Role of the West in Rwanda's Genocide*. London: Zed Books, 2000.
- Miller, Arthur G., Amy M. Buddie, and Jeffrey Kretschmar. « Explaining the Holocaust: Does Social Psychology Exonerate the Perpetrators? ». Leonard S. Newman and Ralph Erber (eds.), *Understanding Genocide: The Socio-Psychology of the Holocaust*. New York : Oxford University Press, 2002, 301-323.
- Nocky Djedanoum. « Rwanda : écrire par devoir de mémoire ». *Notre Librairie*, n° 138-139 (septembre 1999-mars 2000), 119-118.
- Norris, Margot. « Introduction: Modernisms and Modern Wars ». *Modern Fiction Studies*, 44.3, 1998, 505-509.
- Pipet, Linda. *La notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- Rancière, Jacques. *Le Destin des images*. Paris : Éditions La Fabrique, 2003.
- Rinn, Michael. *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*. Paris : Delachaux et Nestlé, 1998.
- Ruszniewski-Dahan, Myriam. *Romanciers de la Shoah : Si l'écho de leur voix faiblit*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- Sémelin, Jacques. *Purifier et détruire : Usages politiques des massacres et génocides*. Paris : Seuil, 2005.
- Sémelin, Jacques. « Analyser le massacre. Réflexions comparatives ». *Questions de recherche /Research in Question*, n°7, septembre 2002, pp.1-42.

- Sémelin, Jacques. « Éléments pour une grammaire du massacre ». *Le Débat*, n°124, mars-avril 2003, pp. 154-170.
- Semprun, Jorge. *L'Écriture ou la vie*. Paris : Gallimard, 1994.
- Semujanga, Josias. « Rwanda. Des récits coloniaux aux mots du génocide ». Rangira Béatrice Gallimore et Chantal Kalisa (éds.), *Dix ans après : réflexion sur le génocide rwandais*. Paris : L'Harmattan, 2005, 31-59.
- Semujanga, Josias. « Les méandres du génocide dans *L'Aîné des orphelins* ». *Études littéraires*, vol.35, n°1, 2003, 101-115.
- Small, Audrey. « Le projet « Rwanda : écrire par devoir de mémoire : fiction et génocide dans trois textes ». Rangira Béatrice Gallimore et Chantal Kalisa (éds.), *Dix ans après : réflexion sur le génocide rwandais*. Paris : L'Harmattan, 2005, 121-141.
- Soumaré, Zakaria. *Le génocide rwandais dans la littérature africaine francophone*. Paris : L'Harmattan, 2013.
- Ugochukwu, Françoise. *Biafra, la déchirure - sur les traces de la guerre civile nigériane de 1967-1970*. Paris : L'Harmattan, 2009.
- Waller, James. « Perpetrators of Genocide: An Explanatory Model of Extraordinary Human Evil ». *Journal of Hate Studies*, 1.1, 2001/2002, 5-22.
- Wardi, Charlotte. *Le génocide dans la fiction romanesque : histoire et représentation*. Paris : PUF, 1986.
- Wiesel, Elie. *Silences et mémoires d'hommes*. Paris : Edition du Seuil, 1989.
- Wolf Jean et Claude Brovelli. *La guerre des rapaces : la vérité sur la guerre du Biafra*. Paris : Albin Michel, 1969.

## **A9 Autres**

- Butchett, Jus Margaret et Alain Locke. *Les Noirs dans la civilisation américaine*. Paris : Buchet/Chastel-Corréa, 1959.
- Hugh, Trevor-Roper. *The Listener* (London: BBC Publications) n° 28, 1963.
- Martin Kilson and Wilfred Cartey (ed.). *The Africa Reader: Independent Africa*. New York: Random House, 1970.
- Swift, Jonathan. *A Modest Proposal*. Dublin : S. Harding, 1729.
- Wagner, Jean. *Les poètes nègres des États-Unis*. Paris : Istra, 1963.

## VI- Ressources internet consultées

### A–Articles

Aristote, *Politique*, livre 3, chapitre 4, 1972b, 45. <<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/politique3.htm>> (12/09/2013).

Boni, Tanella. « Écrire contre l'oubli ».

<<http://www.africultures.com/vitrine/rwanda/rwanda.htm>> (Consulté le 10/10/2013).

Brezault, Eloise. « Rwanda : Écrire par devoir de mémoire ». Entretien avec Boubacar Boris Diop, « <http://www.africultures.com/vitrine/rwanda/rwanda.htm> » (11/03/2014).

Calas, Bernard. « Kenya ». <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/nairobi/>> (24/11/2012).

Dagen, Philip. *Le Monde*, 16 janvier 2004.

< [http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=2050](http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=liv&livre_id=2050) >.

Di Genio, Lanfranco. « Rwanda : Écrire par devoir de mémoire ». Entretien avec Boubacar Boris Diop, <<http://www.fieralingue.it/modules.php?name=News&file=article&sid=303>> (11/03/ 2014).

Diop, Boris Boubacar. <<http://nuit.rwandaise.free.fr/CEC/Diop090404.htm>> (26 janvier 2014).

Ferry, Jules. « Les fondements de la politique coloniale ».

<<http://www.assembleenationale.fr/histoire/ferry1885.asp> > (24/05/2011).

Galtung, Johan. « Violence, War and Their Impact ». < <http://them.polylog.org/5/fgj-en.htm>> (28/11/2013).

« Ghana: Ayi Kwei Armah Speaks ». Entretien accordé à Nii Laryea Korley le 30 juillet 2004. < <http://allafrica.com/stories/200408020644.html>> (03/03/2014).

Gillard, Garry. « Postcolonialism/Space/Postmodernism: Ayi Kwei Armah », SPAN, 36, 1993. <<http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/litserv/SPAN/36/Gillard.html> > (10 février 2012).

Kalisky, Aurélia. « D'un génocide à l'autre : références à la Shoah dans les approches scientifiques du génocide des Tutsi ».

<[http://aircrigeweb.free.fr/ressources/rwanda/Rwanda\\_A.KaliskyRHS.html](http://aircrigeweb.free.fr/ressources/rwanda/Rwanda_A.KaliskyRHS.html)> (23 /01/2014).

Lo, Ndèye Khady. « La dépigmentation a la peau dure ».

< <http://www.slateafrique.com/1777/la-depigmentation-la-peau-dure-en-afrique> > (18/08/2012).

Sarkozy, Nicolas. « Allocution de Nicolas Sarkozy prononcée à l'Université de Dakar le 26 juillet 2007 ». <<http://www.afrik.com/article12199.html>> (09/05/2011).

Servant, Jean-Christophe. « Dans les gangs des rues de Nairobi : Mau-Mau ». <<http://www.monde-diplomatique.fr/2005/01/A/11817>> (12/06/ 2011).

Waberi, Abdourahman. « Rwanda 2000 : mémoires d'avenir ». <<http://www.africultures.com/vitrine/rwanda/rwanda.htm> > (05/02/2014).

## **B– Site Webs**

BBC. < <http://www.bbc.co.uk/news/world-africa-11164368> >, ( 03/03/2013).

BBC. < <http://www.bbc.co.uk/news/world-africa-10770370> >, (03/03/2013).

Le Monde

<[http://www.lemonde.fr/afrique/article/2008/08/15/le-nigeria-retrocede-la-peninsule-de-bakassi-zone-riche-en-poisson-et-en-petrole-au-cameroun\\_1084108\\_3212.html](http://www.lemonde.fr/afrique/article/2008/08/15/le-nigeria-retrocede-la-peninsule-de-bakassi-zone-riche-en-poisson-et-en-petrole-au-cameroun_1084108_3212.html)>(13/11/2013).

Ministère des droits des femmes. <<http://www.stop-violences-femmes.gouv.fr/Les-violences-sexuelles.html>> (10/09/2013).

Radio Canada <[http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/dossiers/rwanda/rwanda\\_2.html](http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/dossiers/rwanda/rwanda_2.html)> (30/01/2014).

Radio RFI

<<http://www.rfi.fr/afrique/20130416-heritage-colonisation-conflit-frontalier-opposant-le-niger-burkina-faso-finalement->> (13/11/2013).

Kwame Nkrumah's Ideological Institute: Winneba.

< <http://www.niica.on.ca/ghana/Ideology.aspx> (18 février 2012).

Tunca, Daria. « The Ben Okri Bibliography ».

<<http://www.l3.ulg.ac.be/okri/boprim.html>> (27/08/2014).

## Annexes

### Résumé du corpus

Ayi Kwei Armah, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* [1968], London, Heinemann, 1988. [L'âge d'or n'est pas pour demain, 1976]

*The Beautiful Ones Are Not Yet Born* brosse le tableau sans concession d'une société ghanéenne gangrenée par la corruption sous le règne du « Osagyefo » Kwame Nkrumah. Le héros du roman, appelé tout simplement l'homme, « the man », est un fonctionnaire ordinaire des chemins de fer du Ghana qui évolue dans un environnement corrompu où les champions vénérés sont ceux qui font main basse sur les ressources du pays. Écartelé entre sa femme, Oyo, qui veut que son mari joue le jeu de la corruption, « le sport national », pour réaliser ses rêves c'est-à-dire s'entourer de biens matériels et vivre comme les « big men », ses collègues et la société qui ne comprennent pas sa probité morale et son obstination à ne pas compromettre ses valeurs et ses principes sacro-saints : l'honnêteté et le respect de la chose publique, l'homme est pris dans un tourbillon de problèmes existentiels. Doit-il transgresser ses valeurs et satisfaire sa femme pour pourvoir aux besoins de sa famille ? Comment pourrait-il vivre sans compromission dans cette société où l'argent et le matérialisme sont devenus l'essence de survie ?

Le Maître, « Teacher », un autre protagoniste du roman et l'ami de l'homme, est la seule personne qui semble le comprendre et chez qui il va pour trouver du réconfort. Le Maître, appelé aussi l'homme nu, « the naked man », a choisi de vivre en marge de la société parce qu'il a été déçu par les tournures prises par les événements après les indépendances.

Contrairement à l'homme (the man) et au Maître (Teacher), Koomson et sa femme Estelle (Estie) symbolisent la corruption et la nouvelle bourgeoisie ghanéenne incarnée par leur train de vie outrancier et ostentatoire. Mais lors du coup d'État militaire qui a renversé le gouvernement corrompu incarné par Koomson, ce dernier trouve refuge chez l'homme qui va l'aider à fuir le pays. Toutefois, l'homme reste persuadé que rien ne va changer car d'autres profiteurs se sont emparés du pouvoir et vont perpétuer les mêmes pratiques.

Ayi Kwei Armah, *Fragments* [1969], London, Heinemann, 1988.

Tout comme dans *The Beautiful Ones*, Ayi Kwei Armah présente dans *Fragments* une société ghanéenne en prise directe avec la corruption et le favoritisme. Mais ici le thème de la corruption est plus approfondi et met en scène plusieurs aspects de la vie sociale.

Baako, le héros de ce deuxième roman, est un brillant jeune homme qui revient au Ghana, son pays, après avoir fait ses études aux États-Unis. Contrairement aux autres « been-to(s) » qui reviennent des pays des Blancs les bras chargés des biens matériels, il revient avec des projets et d'idées pour faire bouger les choses. Mais il ne sera pas compris ni par sa famille (qui attend de lui une manne) ni à la Ghanavision Corporation où il a brièvement travaillé avant de démissionner.

Étouffé par cet environnement malsain où l'artifice est de rigueur et l'argent roi, il ne trouvera pas les voies et les moyens pour mettre en pratique ses idées et concrétiser ses projets. Incompris de tous, il sera traité de malade mental et de voleur et interné à l'hôpital psychiatrique. Heureusement qu'il existe encore des gens comme Ocran (son ex-professeur d'art) et Juana, sa compagne portoricaine, qui croient au bien-fondé de ses idées.

Naana, sa grand-mère, comprend les tribulations de son petit fils mais elle ne pourra pas l'aider car elle-même se trouve dans une impasse. Elle n'arrive pas à comprendre ce nouveau monde, celui de sa fille (Efua) et de sa petite-fille (Araba), dominé par les objets matériels au détriment du spirituel.

Meja Mwangi, *Kill Me Quick* [1973], London, Heinemann, 1989 [*La ballade des perdus*, Paris, Dapper, 2002]

*Kill Me Quick* est l'histoire de deux jeunes garçons, deux amis, Maina et Meja qui, après l'obtention de leurs diplômes d'études secondaires, se rendent à Nairobi pour essayer de décrocher un travail, synonyme de liberté, d'autosuffisance et d'autoréalisation pour eux, d'une part, et une bouée de sauvetage pour leur famille, d'autre part. Cette dernière place en eux tout leur espoir.

Mais très vite, ils vont se rendre compte qu'ils n'ont aucune place dans la nouvelle société kényane post-indépendante. Leur quête de travail devient au fil des jours un chemin de croix et leur descente en enfer inévitable. Pour subvenir à leurs besoins quotidiens, ils n'ont

pas d'autre choix que de se nourrir des restes de fruits et de gâteaux pourris trouvés dans les poubelles des supermarchés et de s'abriter dans les poubelles et les égouts puants des bas-fonds de Nairobi.

Tombés inexorablement dans des groupes de petits gangsters, Maina et Meja font l'expérience de la prison. Ils sont enfermés dans la cellule 9, cellule de haute sécurité qui devient leur second domicile : ils font tout pour y retourner après avoir purgé leur peine. Fatigué de cette vie infernale, Maina décide de regagner son village. Mais lors d'une altercation, il tue un couple qui occupe désormais la case de son père. Arrêté, il attend probablement son exécution. Quant à Meja, il croupit toujours en prison après avoir lui aussi tenté de rentrer au village sans succès.

Meja Mwangi, *Going Down River Road*, London, Heinemann, 1976 [*Descente à River Road*, Paris, Dapper, 2002]

A l'instar de *Kill Me Quick*, Meja Mwangi relate dans *Going Down River Road* la vie de deux amis Ben et Ocholla qui travaillent comme ouvriers sur un chantier de construction. À travers leur vie quotidienne, le lecteur est amené dans les dédales et les labyrinthes des sous-quartiers et des bars crasseux de River Road et de Grogan Road où les parias et les déshérités de la ville s'entassent.

Ben Wachira, ex-lieutenant, radié de l'armée pour avoir vendu des armes à un groupe de gangsters, passe ses jours à travailler sur un chantier avec d'autres ouvriers comme Onesmus (ancien complice de Ben qui ne digère toujours pas sa radiation de l'armée) qui n'ont que la force de leurs bras pour gagner leur pitance. Lors d'une de ses sorties rituelles dans les bars, Ben rencontre Wini, une prostituée occasionnelle qui le séduit. Ben emménage chez elle et partage sa vie avec Bébé (Baby), l'enfant de cette dernière. Mais sans crier gare, Wini disparaît un soir avec son directeur de travail en lui laissant Bébé sur les bras

Mis dehors par le propriétaire dans le but non avoué d'augmenter le loyer, il sera obligé d'aller habiter avec Baby chez Ocholla dans son taudis fait de bric et de broc qui est sans cesse détruit par les services d'hygiène. La tension monte entre les deux amis quand les deux femmes d'Ocholla et ses enfants débarquent du village sans prévenir. Les deux amis vont choisir finalement de taire leurs divergences et de noyer leurs soucis dans l'alcool et entre les cuisses des prostituées.



Meja Mwangi, *The Cockroach Dance* [1979], London, Longman African Classics, 1989.

*The Cockroach Dance* est le récit de Dusman Gonzaga, un agent de stationnement et un releveur de compteurs d'eau. Ce dernier partage sa chambre avec son ami Toto, un employé de banque. Les deux amis habitent dans un immeuble tristement célèbre appelé Dacca House avec des locataires aussi bizarres et étranges que pathétiques.

L'insalubrité, le bruit et la pourriture du lieu rivalisent avec l'odeur et l'indigence des habitants et le spectacle gratuit de la « danse des cancrelats » auquel Dusman Gonzaga et Toto ont droit chaque fois qu'ils ouvrent leur porte. Ne se voyant pas s'éterniser dans ces conditions à peine supportables et face à l'incompréhension de Tumbo Kubwa, le propriétaire, Dusman tente difficilement de convaincre les « silent faceless ones », les locataires déshérités, d'organiser une grève de loyer (« rent strike»). Va-t-il réussir à les fédérer autour de son projet alors que tous les locataires tiennent à leur petit bout de misère ?

Pour passer le temps dans ces quartiers perdus, Dusman et Toto écument les bars de karara en compagnie de prostituées. Mais une sombre affaire de fraudes et de corruption à la banque où Toto travaille va les conduire au commissariat. Toto sera accusé d'avoir falsifié des chèques de voyage, contrairement à Dusman qui sera innocenté et relâché. Dans ces conditions peu enviables, la dégénérescence physique, mentale et psychique de Dusman n'ont rien d'étrange. À plus forte raison son psychiatre, Dr Bates, n'arrive pas à diagnostiquer son mal mais prévient que ce dernier pourrait développer un cas de psychose et recommande son internement à l'hôpital psychiatrique de Mathari (« Mathari Mental Hospital »).

Meja Mwangi, *The Big Chiefs*, Columbus (Ohio), HM Books, 2007.

*The Big Chiefs* est un récit cru et poignant d'une extrême violence qui plonge le lecteur au cœur du génocide survenu dans un pays imaginaire qui serait probablement le Rwanda. Le pays, dirigé par les Big Chiefs, est une république bananière où la tyrannie, l'autoritarisme, la dictature et la soif du pouvoir sont érigés en mode de gouvernement. Tandis que la majorité silencieuse, le bas-peuple – (« the small people ») – agonise dans la misère et

la pauvreté la plus abjecte et inhumaine, les Big Chiefs festoient dans l'abondance et pillent la richesse du pays.

Des protestations pacifiques du peuple pour porter leurs doléances à l'attention des Big Chiefs et réclamer un peu de justice sociale sont réprimées dans le sang. Ayant perdu toute légitimité en ce qui concerne la gouvernance du pays, et pour masquer leur échec cuisant et leur incompétence notoire à redresser l'économie et à relever le défi auquel le peuple est confronté, les Big Chiefs ont recours à la fibre clanique et ethnique pour dresser les uns contre les autres. Se basant sur la politique de diviser pour mieux régner, (« divide and rule »), instaurée par l'ancien colonisateur qui opposait les deux ethnies majoritaires les « Short » et les « Tall », les Big Chiefs composés pour la plupart des « Small » font circuler des rumeurs selon lesquelles les « Tall » préparaient un génocide pour s'emparer du pouvoir. Entre temps, les Big Chiefs lors de nombreuses réunions secrètes planifient le nettoyage ethnique des « Tall » appelés des cancrelats (« *cockroaches* »).

Le déferlement de la violence qui n'a épargné personne laisse les survivants traumatisés à vie. À la fin, les Big Chiefs qui ont signé le pacte avec le diable sont à leur tour destitués et certains tués. Ils sont remplacés par d'autres « new Big Chiefs » qui promettent la paix, la stabilité et la justice pour tous. L'espoir est-il permis ?

Ben Okri, *Dangerous Love* (1991), London, Phoenix House, 1996 [*Un amour dangereux*, Paris, Editions Christian Bourgeois, 2002.]

*Dangerous Love* plonge le lecteur dans un taudis/ghetto pouilleux et immonde de Lagos, la capitale nigériane, où Omovo le personnage principal, le « petit peintre » essaie tant bien que mal de transfigurer le cauchemar quotidien, de conjurer le sort grâce à son art : la peinture. Toutes ses toiles laissent apparaître la désolation humaine (la misère, la pauvreté l'indigence, la violence, la déchirure) de la société en général et de son ghetto en particulier : des tas d'ordures, des immondices, des enfants nus et squelettiques avec des « estomacs protubérants », et aux visages ravagés et prématurément ridés « ressemblent à des paquets de cadavres ».

L'amour dangereux qui naît entre Omovo et Ifeyiwa, la jeune et belle fille villageoise mariée de force au vieux et brutal Takpo, constitue le seul espace de liberté qui permet aux

deux tourtereaux de sortir, de s'évader et d'oublier pour quelques moments, le temps de leur rencontre, l'oppressante et triste réalité de leur environnement qui tue tous les rêves quels qu'ils soient.

Ne pouvant plus supporter la vie sordide que lui réserve le ghetto et devant le comportement et l'attitude plus que repoussant de son mari, Ifeyiwa s'enfuit pour regagner son village. Mais elle est assassinée sur la route qui l'amène chez elle. Omovo, quant à lui, quitte temporairement le taudis pour se consacrer à son art. (En somme un périple initiatique qui lui permet d'avoir des moments de lucidité). Entre-temps, son père, appelé affectueusement « capitaine » par les habitants du ghetto, est incarcéré à la prison après avoir tué Tuwo à la machette.

### **Les dix commandements des Bahutus**

(publiés dans le journal des extrémistes pro-Hutus, *Kangura*, le 10 décembre 1990)

1. Tout Muhutu doit savoir que Umututsikazi [une femme mututsi] où qu'elle soit travaille à la solde de son ethnie tutsi. Par conséquent, est traître tout Muhutu

- ▶ qui épouse une Mututsikazi ;
- ▶ qui fait d'une Umututsikazi sa concubine ;
- ▶ qui fait d'une Umututsikazi sa secrétaire ou sa protégée.

2. Tout Muhutu doit savoir que nos filles Bahutukazi sont plus dignes et plus consciencieuses dans leur rôle de femme, d'épouse et de mère de famille. Ne sont-elles pas jolies, bonnes secrétaires et plus honnêtes !

3. Bahutukazi, soyez vigilantes et ramenez vos maris, vos frères et vos fils à la raison.

4. Tout Muhutu doit savoir que tout Mututsi est malhonnête dans les affaires. Il ne vise que la suprématie de son ethnie.

Par conséquent, est traître tout Muhutu

- ▶ qui fait alliance avec les Batutsi dans ses affaires ;
- ▶ qui investit son argent ou l'argent de l'Etat dans une entreprise d'un Mututsi ;

- ▶ qui prête ou emprunte de l'argent à un Mututsi ;
  - ▶ qui accorde aux Batutsi des faveurs dans les affaires (l'octroi des licences d'importation, des prêts bancaires, des parcelles de construction, des marchés publics...).
5. Les postes stratégiques tant politiques, administratifs, économiques, militaires et de sécurité doivent être confiés aux Bahutu.
6. Le secteur de l'Enseignement (élèves, étudiants, enseignants) doit être majoritairement Hutu.
7. Les Forces Armées Rwandaises doivent être exclusivement Hutu. L'expérience de la guerre d'octobre 1990 nous l'enseigne. Aucun militaire ne doit épouser une Mututsikazi.
8. Les Bahutu doivent cesser d'avoir pitié des Batutsi.
9. Les Bahutu, où qu'ils soient, doivent être unis, solidaires et préoccupés du sort de leurs frères Bahutu.
- ▶ Les Bahutu de l'intérieur et de l'extérieur du Rwanda doivent rechercher constamment des amis et des alliés pour la Cause Hutu, à commencer par leurs frères bantous.
  - ▶ Ils doivent constamment contrecarrer la propagande tutsi.
  - ▶ Les Bahutu doivent être fermes et vigilants contre leur ennemi commun tutsi.
10. La Révolution Sociale de 1959, le Référendum de 1961, et l'Idéologie Hutu doivent être enseignés à tout Muhutu et à tous les niveaux.
- Tout Muhutu doit diffuser largement la présente idéologie.
- Est traître tout Muhutu qui persécutera son frère Muhutu pour avoir lu, diffusé et enseigné cette idéologie.

*Kangura*, n °6, décembre 1990, p.8

(<http://proces-genocide-rwanda.fr/wp-content/uploads/2014/01/KANGURAn%C2%B06.pdf>)

# Index

## 1-NOMS, AUTEURS ET CRITIQUES

### A

- Abacha, Sani, 24, 279
- Abani, Chris, 131, 149, 223, 349
- Abrahams, Peter, 15, 45, 404
- Achebe, Chinua, 14, 15, 19, 20, 36, 42, 67, 68, 96, 99, 106, 275, 324, 340, 346, 364, 381, 391, 393, 397, 404
- Adiaffi, Jean-Marie, 15, 149, 404
- Adichie, Ngozi, 24, 325, 333, 404
- Adorno, Theodor, 301
- Agho, Jude, 169, 397
- Aidoo, Ama Ata, 54, 363, 364, 397, 404
- Aluko, Thimoty, 20
- Ambler, Charles, 220, 227, 383
- Ampofo, Akosua A., 263, 403
- Amuta, Chidi, 93, 274, 388, 397, 400
- Angelou, Maya, 242, 404
- Anozie, Sunday, 37, 126, 400
- Antelme, Robert, 301, 407
- Aristote, 238, 410
- Armah, Ayi Kwei, 4, 5, 19, 20, 25, 26, 29, 36, 41, 44, 46, 48, 52, 53, 54, 55, 56, 67, 68, 69, 75, 78, 79, 83, 85, 97, 98, 102, 109, 110, 113, 115, 116, 117, 118, 122, 125, 127, 129, 144, 210, 219, 229, 274, 276, 277, 284, 287, 290, 291, 320, 324, 325, 352, 362, 363, 364, 365, 366, 373, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 397, 398, 411, 413, 414, 426, 427
- Ashcroft, Bill, 400
- Atta, Sefi, 324, 355, 388, 404
- Awolowo, Obafemi, 32
- Awoonor, Kofi, 20, 67, 80, 98, 110, 118, 376, 384, 388, 394, 404
- Ayayi, Festus, 351, 405
- Ayivor, Kwame, 99, 388
- Azikiwe, Nnamdi, 18, 32
- Azoumé, Paul, 15, 404

### B

- Bacry, Patrick, 314, 400
- Badian, Seydou, 244, 248, 266, 367, 404
- Baenga, Bolya, 39, 337, 402
- Bakhtine, Mikhaïl, 51, 344, 400
- Balewa, Tawafa, 32
- Bandele-Thomas, Biyi, 63, 98, 99, 169, 224, 404
- Bardolph, Jacqueline, 34, 384, 388, 394
- Barthes, Roland, 178, 400
- Basto, Maria-Benedita, 24
- Baudelle, Yves, 196, 400
- Bayart, Jean-François, 10, 224, 402
- Beckett, Samuel, 154, 404
- Beti, Mongo, 15, 131

Beyala, Calixthe, 242, 246, 404  
 Bhabha, Homi, 236, 400  
 Bidault, Françoise, 24, 397  
 Boeck, Filip, 229, 403  
 Boni, Tanella, 300, 354, 397, 410  
 Bonnet, Véronique, 130, 388  
 Booker, Keith, 15, 394  
 Boto, Eza, 15  
 Bourdieu, Pierre, 249, 403  
 Boutet, Remy, 297, 407  
 Braud, Philippe, 295, 403  
 Brovelli, Claude, 297, 410  
 Brown, Sterling, 13  
 Browning, Christopher, 301, 302, 407  
 Bruckner, Pascal, 28, 402  
 Buddie, Amy, 302, 409  
 Buhler, Jean, 297, 407  
 Bungaro, Monica, 250, 397  
 Bunyan, John, 146, 319

## C

Calas, Bernard, 132, 411  
 Calder, Angus, 191, 384  
 Campbell, Joseph, 156  
 Camus, Albert, 81, 385, 404  
 Cartey, Wilfred, 399, 410  
 Cary, Joyce, 14  
 Castro, Arachu, 24, 241, 403, 407  
 Césaire, Aimé, 9, 12, 13, 16, 299, 402  
 Che Guevara, Ernesto, 22  
 Chemain, Roger, 38, 149, 161, 234, 394  
 Chevrier, Jacques, 25, 56, 242, 354, 394

Chinweizu, Onwuchekwa, 16  
 Chrétien, Jean-Pierre, 10, 327, 331, 333, 339, 399, 408  
 Clark, John P., 16  
 Collins, Harold, 56, 389  
 Conrad, Joseph, 14  
 Cook, David, 274, 398  
 Coquery-Vidrovitch, Cathérine, 30, 399  
 Costantini, Mariaconcetta, 280, 289, 384  
 Coussy, Denise, 394  
 Crehan, Stewart, 48, 389  
 Crettiez, Xavier, 248, 301, 303, 338, 403  
 Cullen, Countee, 13

## D

Da Cruz, Viriato, 24, 403  
 Dabla, Sewanou, 26, 394  
 Damas, Léon Gontran, 13, 16, 121, 293  
 Darko, Amma, 218, 232, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 263, 265, 287, 397, 404  
 Debré, François, 297, 408  
 Dehon, Claire, 38, 135, 394  
 Derek, Wright, 383, 385, 387, 397  
 Des Forges, Alison, 357, 408  
 Diallo, Bakary, 15  
 Didi-Huberman, Georges, 301, 408  
 Diome, Fatou, 124, 405  
 Diop, Boubacar, 23, 26, 298, 300, 333, 334, 335, 336, 338, 339, 345, 346, 347, 348, 358, 359, 370, 372, 405, 408, 411  
 Diop, David, 16, 18, 293, 405  
 Diouf, Pape Pathé, 138

Djedanoum, Nocky, 300, 372, 405, 409  
Djoleto, Amu, 96, 324, 405  
Djunku, Simba, 133, 405  
Dongala, Emmanuel, 23, 42, 279, 349, 405  
Dos Santos Lima, Emmanuel, 24  
Du Bois, William E., 13, 45  
Dumont, René, 21, 295, 402  
Durand, Gilbert, 38, 142, 145, 169, 208,  
403

## E

Efoui, Kossi, 398  
Ekwensi, Cyprian, 131, 133, 211, 213,  
217, 305, 396, 405  
Emecheta, Buchi, 15, 246, 247, 405  
Engelking, Barbara, 345, 408  
Erich, Auebach, 38, 126, 401  
Esty, Joshua, 56, 68, 389

## F

Fall, Aminata Sow, 15, 317, 340, 405  
Fanon, Frantz, 21, 72, 109, 115, 124, 148,  
364, 377, 402, 406  
Fantouré, Alioum, 17, 20, 43, 405  
Farah, Nuruddin, 93, 324  
Farmer, Paul, 241, 403  
Ferry, Jules, 11, 411  
Fraser, Robert, 54, 83, 385

## G

Gakwandi, Shatto, 42, 54, 104, 108, 385  
Gallimore, Béatrice Rangira, 408, 409, 410

Galtung, Johan, 241, 411  
Gappah, Petina, 323, 405  
Garnier, Xavier, 131, 213, 231, 236, 389  
Garvey, Marcus, 13, 45  
Gassama, Makhily, 56, 394, 395  
Gay, Wilentz, 247, 397, 398  
Genette, Gérard, 37, 342, 401  
Genga-Idowu, F., 217, 218  
Gillard, Garry, 62, 411  
Goldenstein, Jean-Pierre, 37, 401  
Goldmann, Lucien, 37, 65, 401  
Gôteux, Jean-Paul, 326, 348, 408  
Graebner, Werner, 197  
Griffiths, Gareth, 65, 385, 389, 394, 395,  
400  
Grize, Jean-Blaise, 340

## H

Habila, Helon, 24, 43, 225, 233, 405  
Halen, Pierre, 397, 408  
Haley, Alex, 77, 405  
Hamon, Philippe, 37, 196, 401  
Hegel, Georg, 10, 403  
Hemmings, Jessica, 119  
Héritier, Françoise, 27, 28, 241, 242, 403  
Hobbes, Thomas, 28, 403  
Honwana, Alcinda, 229  
Honwana, Luis, 24, 403, 405  
Horne, Naana B., 248, 397, 398  
Hughes, Langston, 13  
Hugo, Victor, 10, 402

## I

Ilboudo, Monique, 300, 405  
In Koli, Jean Bofane, 133, 405  
Ionesco, Eugène, 154, 197, 405  
Isegawa, Moses, 318, 324, 346, 351, 405  
Iweala, Izodinma, 187, 349  
Iyayi, Festus, 232, 388, 405

## J

Jacinto, Antonio, 24, 406  
Jakobson, Roman, 138, 401  
Jallow, Baba, 250, 406  
Jarrety, Michel, 135, 401  
Johansson, Lars, 158, 385  
Jolly, Jean, 30, 116, 399  
Jouve, Vincent, 37, 342, 401

## K

Kabwe, Godfrey, 16  
Kalisa, Chantal, 408, 409, 410  
Kalisky, Aurélia, 334, 408, 411  
Katiyo, Wilson, 15  
Kehinde, Ayo, 135, 390  
Kennedy, John, 22  
Kenyatta, Jomo, 19, 34, 41, 128, 231, 234, 399  
Kesteloot, Lilyan, 14, 25, 26, 395  
Kibera, Leonard, 131, 390, 406  
Killam, Douglas, 36, 384, 385, 395  
Kilson, Martin, 399, 410  
King, Martin Luther, 14, 22, 380, 385  
Kiriamiti, John, 221, 406

Ki-Zerbo, Joseph, 30, 33, 34, 399  
Knight, Elizabeth, 134, 386  
Konare, Adame, 10, 399  
Kourouma, Ahmadou, 20, 23, 26, 36, 56, 96, 147, 249, 313, 349, 394, 395, 406  
Kretschmar, Jeffrey, 302, 409  
Kurtz, Roger, 21, 133, 149, 197, 211, 386

## L

La Guma, Alex, 397  
Laing, Kojo, 74, 127, 384, 406  
Lamko, Kously, 300, 338, 339, 406  
Langdon, Steven, 44, 399  
Lanzmann, Claude, 301  
Laronce, Cécile, 45, 399  
Larson, Charles, 65, 79, 395  
Laye, Camara, 18, 39, 406  
Lazarus, Neil, 21, 386, 390  
Le Vine, Victor, 45  
Levi, Primo, 302, 409  
Lindfors, Bernth, 146, 182, 183, 379, 386, 388, 390, 398  
Liyong, Taban, 216, 386, 406  
Loba, Aké, 70, 219, 406  
Locke, Alain, 13, 410  
Lopes, Henri, 101, 323, 406  
Lukàcs, Georges, 38, 401  
Lumumba, Patrice, 22  
Ly, Ibrahima, 200, 281, 406

## M

Mabanckou, Alain, 125, 406



Macgoye, Oludhe, 217, 218  
 Maillu, David, 217  
 Mamudu, Ayo, 274, 290, 390, 398  
 Mandela, Nelson, 237, 299  
 Mangua, Charles, 131, 390  
 Maran, René, 15  
 Marx, Karl, 210, 403, 404  
 Marzano, Michela, 238, 326, 330, 403  
 Mbembe, Achille, 10, 398, 402  
 Mbiti, Joseph, 77, 403  
 McEwan, Neil, 186  
 Mckay, Claude, 13, 320  
 Melvern, Linda, 348  
 Memmi, Albert, 364, 402  
 Michaud, Yves, 238, 239, 241, 403  
 Miller, Arthur, 302, 409  
 Mineau, André, 28, 403  
 Mitterrand, François, 348  
 Mofolo, Thomas, 15  
 Monénembo, Tierno, 20, 23, 26, 137, 187,  
 220, 300, 318, 339, 345, 357, 358, 360,  
 406  
 Mouralis, Bernard, 108, 395  
 Mphahlele, Ezekiel, 388, 395  
 Muchembled, Robert, 28, 403  
 Mukagasana, Yolande, 372, 408  
 Mungoshi, Charles, 20  
 Muriungi, Colomba, 217, 398  
 Mwangi, Meja, 4, 5, 20, 23, 25, 29, 37, 59,  
 93, 97, 106, 131, 132, 133, 134, 135,  
 138, 141, 155, 162, 165, 166, 176, 178,  
 182, 186, 191, 192, 195, 197, 198, 200,

201, 207, 209, 212, 213, 218, 224, 226,  
 229, 230, 231, 234, 235, 239, 285, 300,  
 303, 314, 316, 320, 325, 339, 358, 362,  
 363, 369, 384, 385, 386, 390, 391, 392,  
 394, 407, 414, 415, 416, 426, 427

## N

Nantet, Bernard, 30, 31, 399  
 Naumann, Michel, 302, 395  
 Naylor, Gloria, 242, 406  
 Ndjekery, Noël, 20  
 Neto, Agostinho, 24, 406  
 Ngal, Georges, 25, 395  
 Nganang, Patrice, 187, 204, 302  
 Ngara, Emmanuel, 401  
 Ngugi, Thiong'o, 15, 16, 17, 45, 92, 98,  
 100, 117, 118, 128, 133, 140, 141, 159,  
 160, 162, 163, 166, 199, 217, 234, 275,  
 279, 287, 291, 304, 314, 318, 390, 392,  
 395, 396, 398, 402, 406  
 Nkashama, Ngandu, 319, 396  
 Nkosi, Lewis, 15, 396  
 Nkrumah, Kwame, 18, 20, 21, 31, 41, 45,  
 52, 68, 98, 99, 108, 324, 399, 400, 413  
 Norris, Margot, 351, 409  
 Nwapa, Flora, 247  
 Nzala-Backa, Placide, 12, 406

## O

Odamtten, Vincent, 397  
 Odhiambo, Tom, 138, 158, 391  
 Odinga, Oginga, 41, 45, 400

Ogunbesan, Kolawole, 38, 68, 108, 385,  
387, 395

Okara, Gabriel, 20, 108, 110, 385, 406

Okigbo, Christopher, 16

Okonkwo, Chidi, 231, 396

Okri, Ben, 4, 5, 24, 25, 29, 37, 51, 83, 101,  
140, 153, 169, 224, 238, 239, 242, 243,  
256, 258, 259, 264, 266, 274, 276, 282,  
285, 292, 294, 296, 354, 356, 362, 366,  
367, 368, 381, 382, 383, 384, 385, 386,  
387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 398,  
417, 426

Ola, Virginia, 365, 387

Olympio, Sylvanus, 22, 324

Otsiémi, Janis, 163, 406

Ouoleguem, Yambo, 36

Ousmane, Sembène, 15, 124, 406

Owondo, Laurent, 26

Owusu, Kofi, 79, 80, 392

Oyono, Ferdinand, 15, 388

## P

p'Bitek, Okot, 40, 219, 406

Padmore George, 45

Palmer, Eustace, 56, 178, 386, 392, 396

Paton, Alan, 132, 406

Pepetela, 24

Petre-Grenouilleau, Olivier, 11, 400

Priebe, Richard, 364, 392

Propp, Vladimir, 138, 156, 401

Pruner, Michel, 154, 197, 407

## R

Rancière, Jacques, 301, 409

Ravenscroft, Arthur, 92, 392

Reuter, Yves, 16, 17, 37, 39, 301, 401

Rigolot, François, 196, 401

Rinn, Michael, 308, 409

Rodney, Walter, 402

Rousseau, Jean Jaques, 28, 403

Ruhumbika, Gabriel, 15

Ruper, Janet, 244, 407

Rurangwa, Jean-Marie, 300, 407

Ruszniewski-Dahan, Myriam, 298, 359,  
409

## S

Saint-Exupéry, Partick, 348

Salazar, Guadalupe, 27, 403

Sarkozy, Nicolas, 10, 399, 411

Saro-Wiwa, Ken, 279, 349, 381

Sartre, Jean-Paul, 14, 25, 49, 84, 228, 372,  
385, 401, 404, 407

Sassine, Williams, 19, 109, 407

Schmitt, Eleonore, 197, 392

Schoentjes, Pierre, 264, 401

Selormey, Francis, 354, 407

Sémelin, Jacques, 301, 302, 303, 409

Semprun, Jorge, 301, 409

Semujanga, Josias, 327, 330, 339, 409

Senghor, Léopold Sedar, 13, 14, 16, 386,  
402

Senkoro, Fekeni, 213, 396

Servant, Jean-Christophe, 34, 411

Sévigny, Robert, 110, 112, 404

Small, Audrey, 383, 410

Socé, Ousmane, 15

Sofola, Zulu, 244, 407

Solomon, Plaatje, 15

Soromenho, Castro, 24, 407

Sow, Cheikh, 20

Soyinka, Wole, 16, 19, 20, 24, 116, 237,  
274, 279, 287, 291, 310, 318, 366, 381,  
385, 387, 389, 392, 396, 398, 402, 407

Stewart, Danièle, 78, 392

Stockett, Kathryn, 55, 407

Swift, Jonathan, 202, 410

Swingewood, Alan, 172, 404

## T

Tadjo, Véronique, 23, 300, 330, 335, 339,  
375, 407

Tansi, Sony Labou, 20, 26, 35, 56, 96, 298,  
318, 407

Tettey, Wisdom, 20, 400

Tiffin, Helen, 400

Toomer, Jean, 13

Traoré, Abibatou, 218, 407

Traoré, Ismaila-Semba, 144, 407

Trevor-Roper, Hugh, 10, 410

Tsuchiya, Satoru, 159, 392

Tunca, Daria, 243, 392, 398

## U

U Tam'Si, Tchicaya, 187

Ugochukwu, Françoise, 297, 410

## V

Valbert, Christian, 24, 398

Vaxelaire, Jean-Louis, 344, 401

Vera, Yvonne, 119, 407.

Villani, Jacques, 37, 402

## W

Waberi, Abdourahman, 298, 300, 336,  
339, 359, 407, 411

Waller, James, 330, 410

Wardi, Charlotte, 372, 410

Warren, Austin, 209, 402

Wauthier, Claude, 146, 319

Wellek, René, 209, 402

Whyte, Philip, 3, 146, 373, 387, 393

Wiesel, Elie, 301, 410

Wolf, Jean, 297, 410

Wright, Derek, 97, 385, 387, 393, 397

## X

X, Malcolm, 22, 120, 407

## Y

Yankson, Kofi, 118, 388, 393

## Z

Zaria, Aminata, 161, 230, 231, 395, 407

Zéraffa, Michel, 37, 402

Zola, Emile, 135

# DISSONANCE, MALAISE ET VIOLENCE POST- INDÉPENDANCE DANS LA LITTÉRATURE AFRICAINNE ANGLOPHONE : DU DÉSENCHANTEMENT À LA DÉCHÉANCE ?

## Résumé

À travers l'analyse de la vie des protagonistes, le malaise et le dysfonctionnement socio-politique, économique et culturel des post-indépendances, cette étude met en exergue les différentes formes de violences dans les romans suivants : *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, *Fragments* d'Ayi Kwei Armah, *Kill Me Quick*, *Going Down River Road*, *The Cockroach Dance* et *The Big Chiefs* de Meja Mwangi et *Dangerous Love* de Ben Okri. La thématique de la désillusion s'incruste comme un leitmotiv dans tous ces romans. L'omniprésence de la désillusion permet de montrer le caractère violent de la perte des illusions. L'émergence des régimes dictatoriaux après l'indépendance dans plusieurs pays africains où la corruption, le clientélisme et l'affairisme sont érigés en mode de gouvernement entraînent une dissonance profonde et un malaise sans précédent. Si ces violences puisent, d'une part, leur origine dans la déstructuration de la vie sociopolitique, économique et culturelle causée par la colonisation, elles sont dues, d'autre part, aux dysfonctionnements de la société post-indépendante. Elles se traduisent par une crise identitaire, l'érosion des valeurs morales, l'aliénation, la perte de repères et l'adoration des biens matériels. Ce faisant, on assiste à une violence sociale incarnée par l'exclusion d'un pan de la société qui est emprisonné dans un marécage de misère et à la merci des riches. Aussi, les femmes sont dépeintes comme des victimes à double titre : victimes à la fois des conditions sociopolitiques et économiques exécrables du pays, ainsi que de l'oppression de la société patriarcale, de la dictature de la phallocratie. Ces violences, ces dissonances et la tyrannie du pouvoir atteignent leur sommet dans un pays imaginaire, vraisemblablement le Rwanda, où la cruauté des massacres et l'absurdité de l'idéologie de l'*Hutu Power* appelant au génocide des Tutsi dépassent l'entendement humain.

**Mots-clés :** Dissonance, malaise, violence, désenchantement, génocide, corruption, colonisation, post-indépendance, Ghana, Nigeria, Kenya, Rwanda.

Through the analysis of the daily life of the protagonists, the socio-political, economic and cultural post-independence dissonance and malaise, this study spotlights the different forms of violence as portrayed in Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, *Fragments*, Meja Mwangi's *Kill Me Quick*, *Going Down River Road*, *The Cockroach Dance*, *The Big Chiefs* and Ben Okris' *Dangerous Love*. The theme of post-independence disillusionment is pervasive in all these novels. The omnipresence of this disenchantment enables to point out the violence which is inherent in the loss of illusion. The dictatorial regimes which emerge in many African states, after independence, lead to a great and deep dissonance and unprecedented malaise: corruption, embezzlement and nepotism become the norms of ruling. If this violence finds its roots, on the one hand, in the violent socio-political, economic and cultural disorganisation of traditional African society by colonisation, it is also, on the other hand, due to post-independence disjuncture and bitterness. Loss identity, alienation, decay of moral values and the adoration of material things are the epitome of the permeating violence which gnaws the whole society. Hence, a great majority of people – imprisoned in a swamp of misery and poverty and at the mercy of the riches – is socially excluded. Moreover, women/girls are portrayed as victims not only from socio-political and economic abhorrent conditions, but also from patriarchy oppression. Tyranny of power, dissonance and violence have plunged an imaginary country, probably Rwanda, into an extreme violence where the cruelty of the massacres and the absurdity of Hutu Power's ideology exhorting Hutu people to exterminate the Tutsi are beyond all understanding.

**Keywords:** Dissonance, discomfort, violence, disillusionment, genocide, corruption, colonisation, post-independence, Ghana, Nigeria, Kenya, Rwanda.